NIKE


KWARTALNIK
POŚWIĘCONY
POLSKIEJ
KULTURZE
PLASTYCZNEJ
ZESZYT 2
1939

NIKE

KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ
KULTURZE PLASTYCZNEJ

ROCZNIK II — ZESZYT 2

Redaktor:
JULIUSZ STARZYŃSKI

Opracowanie graficzne:
STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

Redakcja i Administracja:
INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI
Warszawa, ul. Królewska 13, tel. 240-10

Redaktor przyjmuje we czwartki i soboty w godz. 13—14
Administracja czynna codziennie w godz. 10—14

Prenumerata roczna miejscowa . . 16 zł
Prenumerata roczna zamiejscowa . 18 zł
Cena pojedynczego numeru . . . 5 zł

Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji lub czekiem P.K.O. na konto nr 24.606

Okładka według projektu Edwarda Manteuffla

Wydawca:
Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Królewska 13

Klisze wykonał Zakład Fotochemigraficzny „Zorza" w Warszawie

Odbito w Drukarni Zakładów Wydawniczych M. Arct S. A.
w Warszawie, ul. Czerniakowska 225

NIKE

NIKE

REVUE TRIMESTRIELLE CONSACRÉE A LA CULTURE ARTISTIQUE POLONAISE

VOL. II

2

VARSOVIE

PUBLICATION DE L'INSTITUT DE PROPAGANDE DE L'ART

SUBVENTIONNÉE PAR LES FONDS NATIONAUX DE CULTURE

JOSEPH PIŁSUDSKI

1939

NIKE

KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ

ROK DRUGI
ZESZYT
2

WARSZAWA
WYDAWNICTWO INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI
Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

1939

SOMMAIRE

SPIS RZECZY

Wydawca:
INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI
w Warszawie, Królewska 13

Redaktor
JULIUSZ STARZYŃSKI

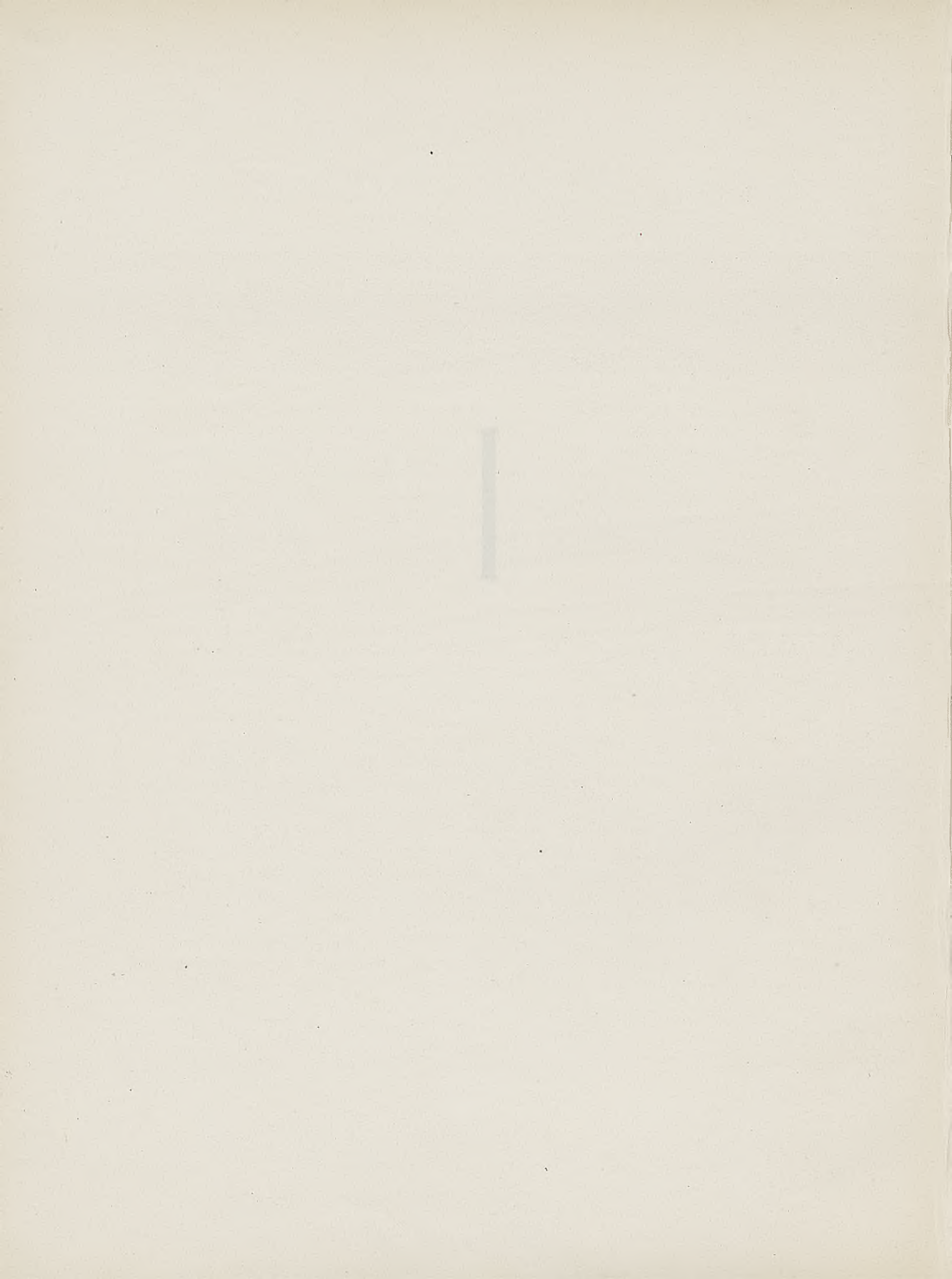
Opracowanie graficzne
STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

Odbito w Drukarni Zakładów Wydawniczych
M. Arct, S. A. Warszawa, Czerniakowska 225



St. O.-Chrostowski. Drzeworyt

I



MICHAŁ WALICKI

Z dziejów pewnej legendy

„Znajduję czasami, że ciekawszym jest — nawet z punktu widzenia sztuki — badać nie artystę, lecz widzów: często z jednego ich słowa, z jednego gestu możecie osądzić, gdzie oto znajdujemy się w sprawach sztuki".

E. Zola: „Mes Haînes"

1. Spośród wielu stosunków, nawiązywanych nieprzerwanie w życiu zbiorowym, jeden zwłaszcza odznacza się obfitością obustronnych konfliktów. Mam na myśli stosunek społeczeństwa do pracy artysty plastyka, czyli, upraszczając bardziej te ramy — stosunek konsumenta sztuki do jej producenta.

Konflikt ten stanowi bodaj że nieodłączną część wszelkich artystycznych procesów. Co więcej, posiada niejako podwójne oblicze — moralne i materialne: moralne — bo powstawaniu ogromnej ilości przodujących co do znaczenia dzieł sztuki towarzyszyły najczęściej niechęć i niezrozumienie nowej ich treści, zarówno formalnej jak i ideologicznej; materialne — bo nawet zakrojony na szeroką skalę i pozornie zharmonizowany niekiedy odbiór artystycznej podaży, zakłócony był, jakże często, walką z przeciwieństwami ekonomicznej natury. Konserwatyzm opinii, tam gdzie miała ona coś do powiedzenia oraz nigdy nieprzełamana ostatecznie pauperyzacja rzesz artystycznych rozpatrywanych w masie — oto dwa naczelne motywy życia sztuki, decydujące o zadrażnieniu jego temperatury. Jednym z popularniejszych dziś truizmów jest wygłaszana, aż do znudzenia, pochwała dawnych, dobrych czasów, kiedy to przyjaźń ludzka, zrozumienie, szacunek i dosyt materialny otaczały rzekomo powstające przedsięwzięcia artystyczne. Pogląd tym niebezpieczniejszy, że oparty na częściowej tylko znajomości dawnego życia artystycznego.

Światła i cienie rozkładają się oczywiście nieregularnie. W dobie włoskiego odrodzenia na przykład ogólny obraz zdaje się wyglądać wcale korzystnie. Należy jednak mieć na uwadze, że jednocześnie i sam zasadniczy układ stosunków w zakresie popytu i podaży dzieł sztuki również wyglądał inaczej, niż w krajach zaalpejskich. Silniejszy był tu, niż na północy, mecenat indywidualny, wydatniej rozwinięty system stypendialno-pensyjny, szersze horyzonty handlowe i to wszelakiego autoramentu (m. inn. antykwarstwo!), wcześniej wreszcie i wrażliwiej kształtowało się poczucie osobistej artystycznej wartości, łagodząc obfitość życiowych przeciwieństw. Nie brakło ich zresztą, występowały jednak one częściej pod postacią osobistych niewygód, czy też trosk codziennego życia, niż w formie ostrych, programowych w pewnym sensie, konfliktów.

W skargach Ottaviana Martini (list do Katarzyny hr. Montefeltro z dnia 30.VI. 1434 r.), w zakłopotanych wyjaśnieniach Benozza Gozzoli (list do Piotra Medici, z dnia 10.VII.1459 r.), ukrytych żalach Mantegni (list do Izabelli Gonzaga, z dnia 13.I.1506 r.) nie należy upatrywać nic więcej ponad przemijające złe passy życiowe, czy drobne, mimo wszystko, starcia z życzliwym w zasadzie klientem i protektorem. Zachowana korespondencja ludzi tych czasów częściowo tylko brana być może pod uwagę, jako że jej język, przesłonięty retorycznymi zwrotami, mało na ogół otwarty, pozostawia pewne niedomówienia. Że jednak niezupełnie idealnie układały się stosunki w ówczesnym państwie sztuki pouczają o tym, acz bardzo dyskretnie, poszczególne ustępy głośnych traktatów teoretycznych od Cenniniego do Lomazza. Ze specjalną siłą wybuchło to u Buonarotti'ego, gdy wiodąc dyskurs z Francisco d'Olanda na temat szacunku obrazów we Włoszech, tak mówił nie tylko we własnym imieniu, lecz i w imieniu ogółu artystów: ,,W najwyższym stopniu jest głupia ocena tych wszystkich, którzy nie rozumieją co dobre, a co niedostateczne w danym dziele, cenią wysoko nic warte, a za wysokiej wartości dzieła dają mniej nawet, niż wart był tego włożony trud lub ów gniew, którego doznawał artysta w chwili gdy myślał o tym, że płód jego musi być przyrównany do pieniędzy; (mniej) niż to głębokie cierpienie, jakie mu wyrządzała konieczność wypraszania opłaty u nieczułego i wrogiego muzom skarbnika".

Uwagi swoje chciałbym przenieść na teren inny, lepiej mi znany i żywiej obchodzący, a dodajmy, że i częściej przytaczany, jako przykład harmonijnego współżycia sztuki i życia. Jest nim obszerna domena sztuki poza-włoskiej, północno-europejskiej, w której dziejach szczególnie trzy etapy wydają mi się bardziej znamienne w tym względzie. Pierwsze dwa — to artystyczna wytwórczość późnego średniowiecza oraz sztuka holenderska XVII wieku — oba okresy podawane ze specjalnym naciskiem za przykład pomyślnych stosunków między konsumentem i producentem. Trzeci okres — to niedawna, a ściślej mówiąc nieprzedawniona jeszcze historia artystyczna XIX stulecia, do którego pewnych przynajmniej rozdziałów tak chętnie powraca dzisiejsza metafora krytyczno-analityczna.

2. Otóż właśnie ,,jesień gotycka" (stransponujmy ten ładny termin Huizingi) przemijała arcyburzliwie, znacząc swój ślad w sposób prawdziwie destrukcyjny. Kryzys wzajemnego zaufania między rzeźbiarzami i malarzami z jednej, między cechem a klientelą z drugiej, szedł w parze z wzrastającym kryzysem ekonomicznym w XV wieku. Równolegle, począwszy od połowy stulecia zaznaczył się kryzys formy, który zasilony konfliktami ideologicznej natury wybuchnął gwałtownie w pierwszych latach następnego wieku. O ile w całej północnej Europie XIV stulecia malarstwo i rzeźba święciły prawdziwe triumfy w sensie zgotowanego tym dziełom przyjęcia, samo zaś rzemiosło arty-

styczne materialnie było dobrze wyposażone, — o tyle znów atmosfera XV wieku była wręcz naelektryzowana głosami nadciągających niepokojów.

Przede wszystkim nędza: objaw dawno nieobserwowany, nieznany organizacjom cechowym lat poprzednich, teraz, łącznie z postępującą gwałtownie proletaryzacją wielkich miast, poczyna się szerzyć w zastraszający sposób. Nieznane dotąd zjawisko społeczne uzyskuje zasadniczy wpływ na kształtowanie się i kierunek artystycznej produkcji. Mnożące się objawy nieuczciwej konkurencji i partactwa oraz nadprodukcja sił roboczych wpływa na powstanie zasady majstersztyku, nie wymaganego przed tym przez ustawy cechowe. Utrudnione warunki zbytu powodują powstawanie wielkich pracowni, monopolizujących w pewnym zakresie obsługę klienta. Powstające wielkie przedsiębiorstwa Multschera, Pacherów, Wohlgemuta, Syrlina, Lendenstreicha, są znamieniem nowej, na poły kapitalistycznej organizacji, w której ramach szukano ucieczki przed grożącą przegraną w walce o byt. Uprzytomnijmy sobie, że mimo wszystko, okres końca XV wieku, poruszany co prawda patetycznymi wstrząsami sztuki niderlandzkiej był dla życia artystycznego środkowej Europy okresem na ogół pozbawionym haseł rewolucyjnych. Nieliczne indywidualności przełamywały wprawdzie w sposób twórczy starą zmęczoną formę, lecz ogół plastyków z trudem tylko utrzymywał osłabione już zainteresowanie się klienteli. W tych warunkach zyskiwały na popularności te wszelkie formy zrzeszeń i metod pracy, które mogły przynieść gwarancję łatwiejszego kolportażu i szerszego rynku zbytu. Kapitalistyczny, przymusowy kolektywizm końca tego stulecia nie przypominał już w niczym form dobrowolnej, zespołowej organizacji pracy końca XIV oraz początku XV wieku.

Nie tylko jednak warunki materialnej egzystencji uległy w tym czasie wydatnemu pogorszeniu, lecz co ważniejsze, kruszyć się poczęła dotychczasowa wiara w sens wypracowanej formy. Mówiąc ostrożniej — dawna na poły nieświadoma, kierowana różnymi imponderabiliami twórczość ustąpiła miejsca dramatycznej walce o formę, podejmowanej przez jednostkę wprawdzie, nie mniej bardzo znamiennej i ostrej. To stanowisko artystyczne — nieznane dotąd, względnie nie zauważone tak wyraźnie w latach poprzednich — wywodzi się całkowicie z ducha indywidualizacji, która przenikać teraz poczyna całą Europę końca wieków średnich. Niema nic wymowniejszego w dziejach sztuki europejskiej ponad skargę Łukasza Mosera, kiedy to artysta malując w roku 1431 ołtarz w Tiefenbronn, zdecydował się na rodzajowo-pejzażowe potraktowanie sceny głównej, a przeczuwając niezrozumienie swego twórczego wysiłku, otoczył ramę obrazu napisem: „*Płacz sztuko, płacz i lamentuj, albowiem nikomu już nie jesteś potrzebna*". Zbyteczne przypominać, jak dalece cała twórczość tego malarza obfitowała w rewolucyjne wartości na tle ówczesnej niemieckiej sztuki. Postać Mosera nie jest w tym wypadku odosobniona: wystarczy przypomnieć tylko kłopoty Riemenschneidera związane z wy-

konaniem posągów Adama i Ewy dla katedry w Würzburgu lub gorzkie rozmyślania Dürera nad dolą i znaczeniem artysty w Niemczech. W jakże żałosny, upokarzający dla siebie sposób musiał bronić Dürer słusznych swych praw przed bogatym Jakubem Hellerem! Sama instytucja ekspertów, odbierających większe roboty artystyczne, rządzona była przez cech w przewidywaniu mogących wyniknąć zatargów, w których część pewną grały i zarzuty estetycznej natury („dzieło wykonane nieforemnie").

Na ogół nie liczono się z pracą artysty, przynajmniej w ciągu XV wieku. Cech malarski należał do najmniej autorytatywnych i najmniej zasobnych ekonomicznie. Sam zawód wykonywano w warunkach trudnych. Imano się często zajęć ubocznych dla załatania budżetu: kontroler targu, naczelnik urzędu wag i miar, kupiec żelazny, zakrystian — oto wcale pospolite przykłady łączenia pracy artystycznej z czynnościami nie mającymi z nią nic wspólnego. Podobne zjawisko, acz z innych może wynikające pobudek, obserwujemy później w Holandii XVII wieku. Za jaskrawą ilustrację nędzy malarskiej mcże posłużyć chociażby przytoczony przez Ptaśnika inwentarz krakowskiego majstra Stanisława Skórki z 1495 roku.

Roi się w literaturze średniowiecznych Niemiec od uszczypliwych uwag o tym zawodzie, czego mu się nie zarzuca, nie imputuje! Epos z początku XV wieku poświęcone opisowi państwa szatana na ziemi wytyka im oszustwo i tandetną robotę („Des Teufels Netz"). Sebastian Brandt, w swym „Okręcie Błaznów" mówi z goryczą o zawiści i sobkostwie, jakie panują w całym świecie rzemieślniczym, w którym jeden działa na szkodę drugiego. Przykładów możnaby przytoczyć aż nazbyt dużo. Co ważniejsze, wiek XVI nie przyniósł wydatniejszego polepszenia ani w zakresie autorytetu, ani ekonomicznej sytuacji zawodów artystycznych. Miarodajnym, jak sądzę, w tym względzie może być wiersz umieszczony pod drzeworytem P. Flöttnera, przedstawiającym rzeźbiarza. W wolnym przekładzie brzmi on mniej więcej, jak następuje:

„Dzieł pięknych wiele mam za sobą
Ciętych niemiecką, włoską modą,
Mimo że sztuka dziś nie w cenie;
A mógłbym rzeźbić nieodmiennie
Urok ciał nagich, jakby żywych —
Zbyt w miastach miałyby ruchliwych.
Dziś dalej czynić tak nie mogę,
Czas tedy inną obrać drogę,
Przyjdzie mi wstąpić z halabardą
W możnego księcia służbę twardą".



74. LUCAS MOSER. Ołtarz z kościoła w Tiefenbron. 1431 r.



75. ADRIAEN VAN OSTADE. Pracownia ubogiego malarza. Drezno. Galeria.

Stare szwabskie przysłowie powiada: „diabeł chciałby być wszystkim, tylko nie terminatorem". Ciekawe, ile w tej wypowiedzi, tak charakterystycznej dla całokształtu stanu rzemieślniczego przy końcu średniowiecza, jest z goryczy przyszłych rówieśników Dürera, gotujących się do przybrania nowych, pełnych godności tytułów: s t a t u a r i u s, p i c t o r c e l e b e r r i m u s, a r t i f e x?

3. Ziemią obiecaną malarstwa nazywa się zazwyczaj Niderlandy XVII stulecia, w pierwszym zaś rzędzie wyzwoloną spod hiszpańskiego jarzma Holandię. Zupełnie osobliwemu jej stosunkowi do sztuki poświęcano powielekroć słowa szczerego uznania i podziwu, ujmując ten hołd — należny bez wątpienia holenderskiemu mieszczaństwu — w szatę niezwykle piękną, a często i zbyt może sugestywną. Fromentin, Taine, Friedländer, Claudel, Bode, z Polaków Marian Sokołowski — oto kilka najbardziej znanych imion spośród apologetów tego rodzaju i godnych następców patriotycznego zapału holenderskich poetów XVII stulecia w typie Brederoo'a i Vondela.

Obraz artystycznej kultury dawnej Holandii, kultury bliskiej i sympatycznej dla wielu z dzisiejszego pokolenia, układa się w potocznej wyobraźni dość ramowo i jednostronnie. Słusznie kiedyś zauważył J. Huizinga, że odpowiedzi samej publiczności interpelowanej w tej sprawie wypadłyby w sposób mało zróżnicowany. Malarstwo holenderskie? Oczywiście Rembrandt; ten zebrałby 85% głosów, 5% przypadłoby na Halsa i Vermeera, reszta rozproszyłaby się według subiektywnych upodobań. Z nazwisk ludzi polityki, piśmiennictwa, nauki — padłyby imiona Jana de Witta, admirała de Ruytera, Grotiusa. Może Spinoza, może Vondel wywołaliby żywszy refleks skojarzeniowy. Nie sugestionujmy się zresztą pesymistycznym sądem holenderskiego historyka. To pewna natomiast, że myśl o kulturze tego kraju w XVII wieku kojarzy się najczęściej i nieustępliwie z pojęciem określonego klimatu kulturalnego, sprecyzowanego i wywalczonego uparcie stylu życia, którego nurt tak był wartki, że porywał i przytłumiał unoszące się na jego powierzchni indywidualności. Obraz tak pojętej, bezosobowej Holandii, zdefiniował kiedyś wcale dobitnie Marian Sokołowski: „Oderwana od przeszłości, pozbawiona ściślejszych stosunków z tym co współczesne jej umysły gdzie indziej poruszało, ujrzała się zmuszona skupić wszystkie uczucia i aspiracje na tym skrawku ziemi, który jej przychodziło na dwóch wrogach, na morzu i Hiszpanach, potem i krwią własną zdobyć, i który stał się dla niej tym droższy. Natchnienia jej ówczesnego poety Gerbranda Brederoo i najznakomitszego pisarza Rotgensa obracały się w ciasnej, ale szczęśliwej atmosferze rodzinnego, miejskiego i ludowego życia, a słowa, które David Heinsius rzucał w twarz nieprzyjaciołom: „odbierzcie nam ziemię, a bez strachu rzucimy się na morze, ażeby znaleźć ojczyznę tam, gdzie was nie ma" — były jedynie wyrazem tego przedsiębiorczego ducha, który pchał społeczeństwo za daleki ocean, przechylał

berety na ucho, przypinał pióra do czapek i dawał twórczości polot. Miłość rodzinnego kraju z poziomymi liniami widnokręgu... z życiem nareszcie jowialnym, rubasznym i grubym, ale swobodnym i rozkosznym, bo własnym... a z drugiej gotowość do opuszczenia go w każdej chwili, aby zdobyć sobie ojczyznę nową, którą się w równy sposób kochać będzie — takie są przewodnie instynkty, które nadały charakter holenderskiej szkole...".

Ów „pejzaż holenderski", namalowany wyraziście w ciepłej tonacji przez autora oddaje dość dobrze potoczny sąd o kulturalnych podstawach tego zakątka demokratycznej Europy, z którego wyłoniła się potężna szkoła malarska. Nie jest to jednak obraz tak skończony w swej kompozycji, by uchodzić za rzecz, z której nie można ani coś ująć, ani jej dodać, bez obawy naruszenia logicznej jego budowy.

Jak wszystkie bodajże zjawiska kulturalne, kultura artystyczna Niderlandów posiada Janusowe oblicze. Nie jest moją intencją, jako gorliwego chociażby jej sympatyka, ani pomniejszać jej wagi, ani uszczuplać wspaniałych zdobyczy. Wolno jednak i należy oceniać na chłodno poszczególne tryby i kółka składające się na mechanizm artystyczny tej sztuki, morfologia jej bowiem obfituje w zjawiska mało na ogół spopularyzowane.

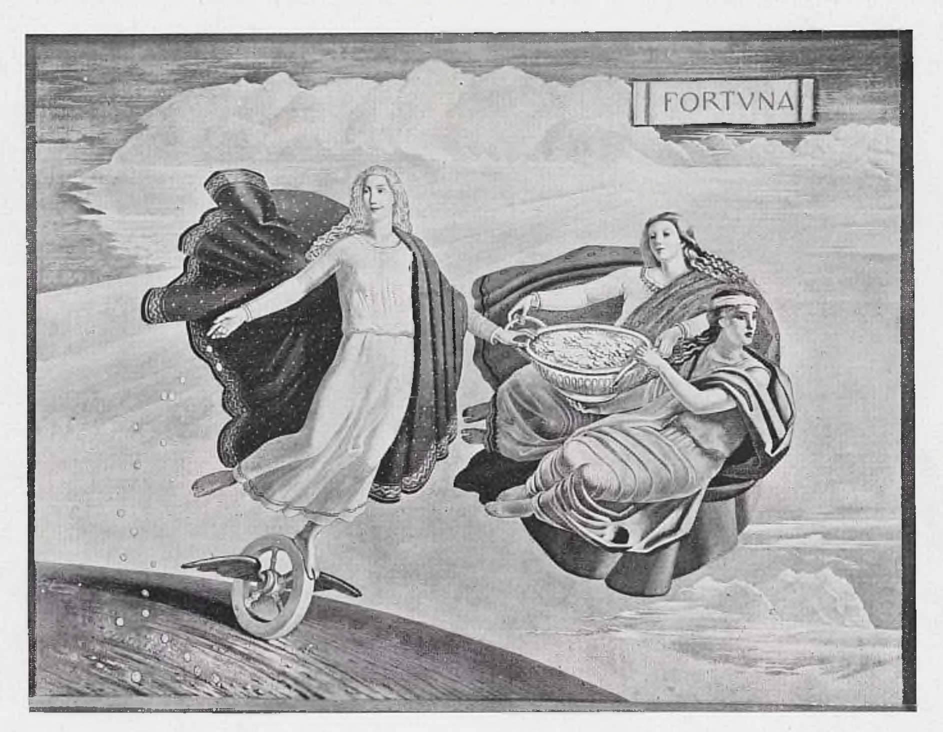
Na wstępie trzeba podkreślić gwoli pamięci ów zasadniczy dwudział, jaki istniał zawsze między Flandrią i Holandią. Konsekwencje jego, wynikające z odmiennych losów politycznych (od 1609 roku) oraz wciągnięcia obu krajów w różne orbity kulturalne — są dostatecznie znane. Spośród niewielu stosunkowo cech wspólnych, łączących obie te wielkie prowincje sztuki, na pierwszym miejscu postawić należy jednako wysokie zmerkantylizowanie malarstwa.

W Antwerpii np. według spisu z 1560 r. mieszkało 300 artystów-plastyków (malarzy, rzeźbiarzy, grafików), podczas gdy jednocześnie miasto liczyło tylko 169 piekarzy i 78 rzeźników. Powstaniu tej „fabryki" dzieł sztuki sprzyjała niewątpliwie ogólna kultura społeczeństwa, sięgająca wysokiego poziomu. Trzeba to jednak z naciskiem podkreślić, że nie mniejszą podnietą była handlowa wartość obrazu: w oczach Niderlandczyka posiadał on równo wartość pieniądza, był poszukiwanym i dogodnym obiektem handlu. Specjalnie drastycznie ujawnił się podobny stosunek w stanach holenderskich, zwłaszcza w okresie złotego wieku tego malarstwa, tzn. w latach około 1620 do 1670. Obraz staje się walutą obiegową, chętnie przyjmowaną przez wszystkich, łatwo bowiem można było go z zyskiem odstąpić dalej. Beyeren płaci obrazami ubranie, Drochsloot kupuje dom, który spłaca obrazami w ciągu 12 lat, Steen wymienia swe płótna za beczkę wina. Jakże wymownie brzmią w tym względzie słowa współczesnych podróżników. „Holendrzy — pisze Sorbière — handlują obrazami. Wydają na ich zakup wiele pieniędzy, aby przy sprzedaży otrzymać jeszcze więcej. Dobre obrazy uważane są tutaj za cenny spadek i niema w Holandii chyba obrazów, którychby niesposób było nabyć lub zamienić. Jeśli więc Holendrzy mają więcej obrazów niż klejno-



43. L. ŚLEŃDZIŃSKI. Lewa część tryptyku w P.K.O. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



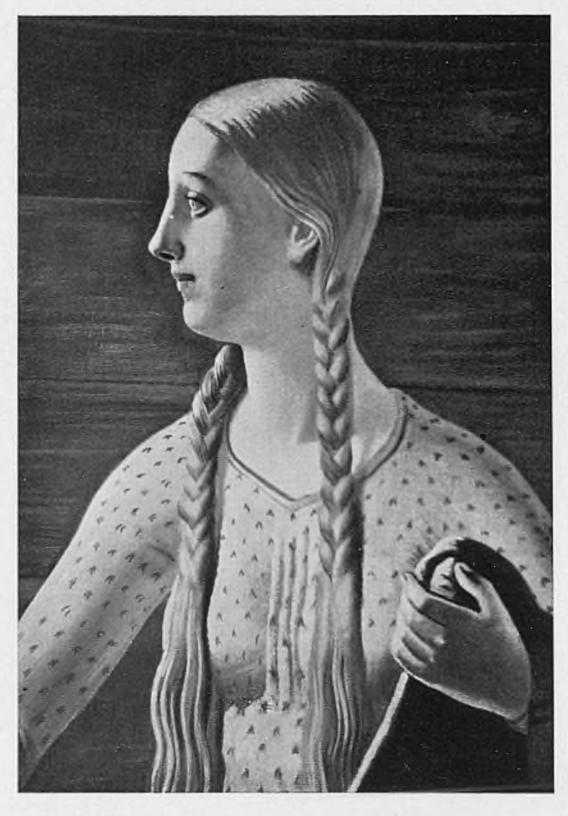
44. L. ŚLEŃDZIŃSKI. Centralny obraz z tryptyku w P.K.O. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



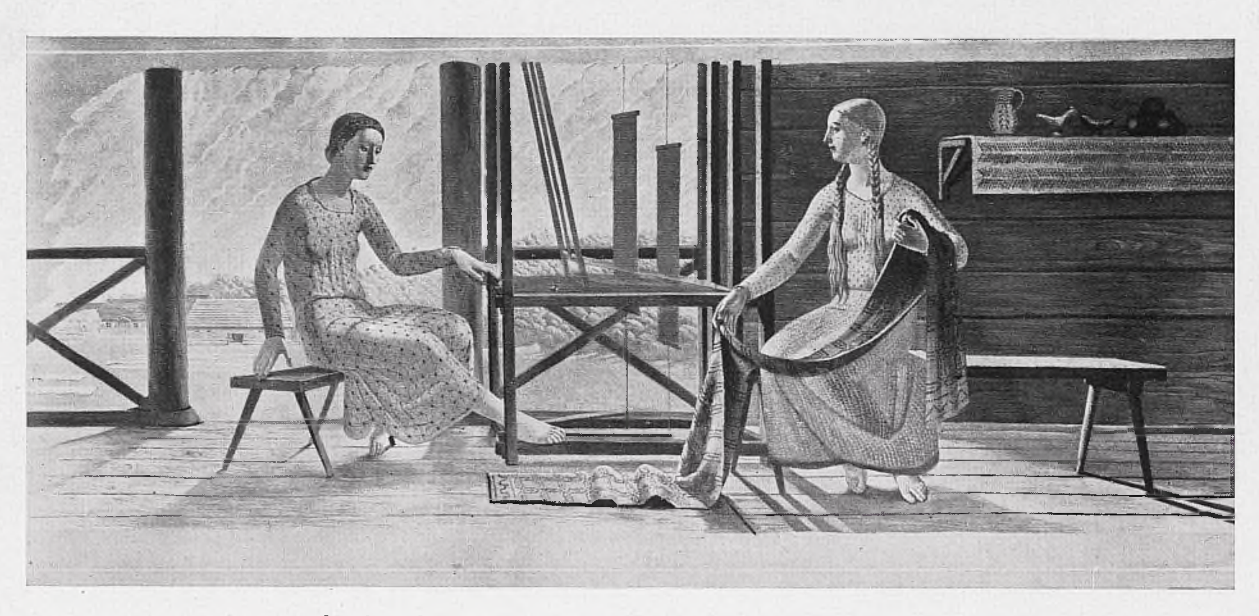
45. L. ŚLEŃDZIŃSKI. Fragment „Targu" w B. G. K. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



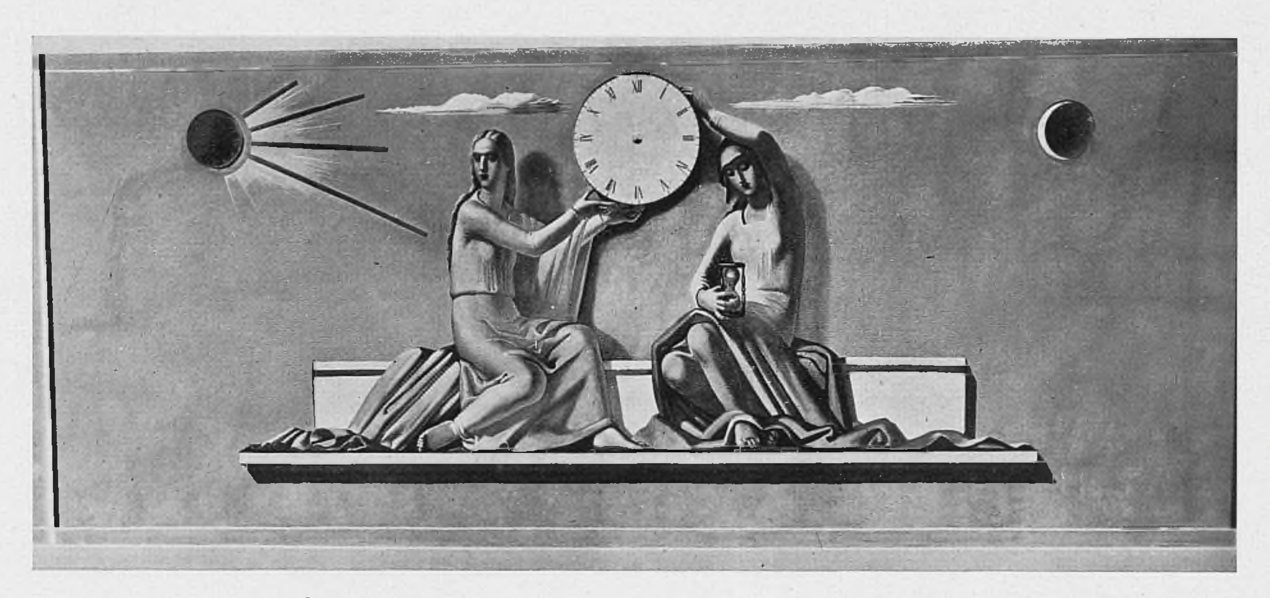
46. L. ŚLEŃDZIŃSKI. Fragment „Tkactwa" w B.G.K. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



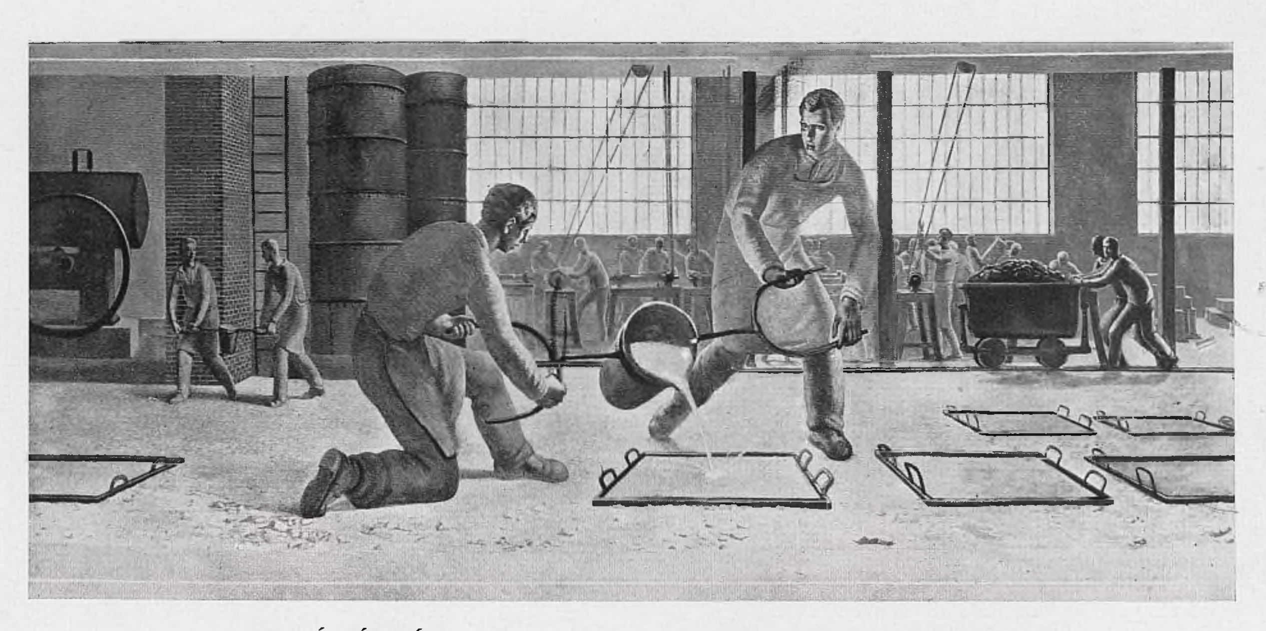
47. L. ŚLEŃDZIŃSKI. „Tkactwo". Malowidło w B.G.K. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



48. L. ŚLEŃDZIŃSKI. Alegoria czasu. Malowidło w B.G.K. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



49. L. ŚLEŃDZIŃSKI. „Przemysł". Malowidło w B.G.K. w Wilnie. Al secco.

Fot. E. i B. Zdanowscy



50. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Fragment grupy środkowej. Fresk.



51. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Dzielnice Polski: Krakowskie i Sandomierskie. Fresk.

tów i szczycą się nimi bardziej niż szlachetnymi kamieniami — wynika to stąd, że obrazy bardziej radują wzrok i lepiej upiększają mieszkanie". Obraz, jako piękna w formie lokata kapitału, to obok szczerego kolekcjonerstwa i niekłamanego miłośnictwa — jeden z naczelnych motywów tego stosunku. Podobnie charakteryzuje to podróżnik angielski John Evelyn, pisząc w te słowa: „13 sierpnia (1641 r.) przyjechaliśmy do Rotterdamu, trafiając na doroczny jarmark. Byłem zdumiony widząc ogromną ilość obrazów zwłaszcza pejzaży i drôlerie... Nabyłem kilka obrazów i posłałem do Anglii. Przyczyną tej sprzedaży obrazów i ich taniości jest występujący powszechnie u Holendrów brak ziemi, w której mogliby lokować swe kapitały: to też nierzadko ma miejsce fakt ulokowania w obrazach przez zwykłego farmera 2 — 3.000 f. sterl. Domy wieśniacze są przepełnione obrazami, sprzedawanymi następnie z wielkim zyskiem po jarmarkach...".

Ów czynnik komercyjny zaważył wiele na rozwoju artystycznego mecenatu w Niderlandach, mecenatu, który najczęściej pojmowano, jako wyraz wyłącznie i tylko ideowej postawy społeczeństwa. J a k o ś ć obrazów holenderskich, wysokiej miary ich świadomość malarska ukształtowały się niewątpliwie w temperaturze zapalczywej miłości swego małego kraju, powiększonego o nowe granice barwnymi plamami malowideł, w atmosferze kultu codziennego życia i szacunku dla najdrobniejszego zjawiska. Miłość i szacunek dla rzeczy najbardziej nawet niepozornej nakazywały poważne podejmowanie malarskiego jej portretu. Natomiast i l o ś ć obrazów, często różnych co do swej wagi artystycznej nie dowodzi ani specjalnie dobrej życiowej pozycji ich twórców ani powszechnego tych dzieł odbioru. Jak wiemy, ogromną ilość obrazów nabywano, jako lokatę kapitału lub w celu spekulacji, a trzeba przyznać, że nie brakowało zmysłu handlowego ówczesnym malarzom. Ożywiony eksport obrazów za granicę — do Anglii, Francji, starych portów hanzeatyckich (Gdańsk!) opierał się na sprecyzowanym aparacie handlowym i reklamowym. Tak więc, pierwsza stała wystawa obrazów (w celu sprzedaży) miała miejsce już w 1540 r., przy czym urządzono ją w galerii giełdy w Antwerpii. Współczesną formę wystawy (bez pośrednictwa kupna) — odnajdujemy w Niderlandach nieco później: w r. 1639 w Utrechcie, w r. 1665 w Antwerpii. Specjalnego powodzenia imprezy te nie miały. Dominował typ kolekcjonera-kupca, eksportującego obrazy daleko i szeroko, często wyzyskującego swych klientów — malarzy (Gerrit, Ulenborch, Laendert). Mnożą się loterie i aukcje obrazów, przy czym warto tu wspomnieć o loterii 1649 r., na której rozegrano 159 obrazów malarzy utrechckich, sprzedano zaś 2.182 bilety. We Flandrii przeważał typ imprez indywidualnych, nie zaś zbiorowych wystąpień: wielu z flamandzkich artystów osobiście trudniło się handlem, wyjeżdżając np. często na jarmarki do Paryża.

Cóż mogło być pomyślniejszego od podobnej sytuacji, w której inicjatywa i organizacja spierały się wzajemnie o prymat. Doceniano wartość osobową i materialną ma-

larstwa, a zamożne społeczeństwo chętnie przyjmowało w zacisza swych dobrze urządzonych domów obrazy „bardziej je ozdabiające niż klejnoty"...

Potomek obiektywnych Holendrów XVII w. Van Gogh, gdy mówił pełne goryczy słowa o swej samotności i trudnej sytuacji życiowej — i w tym nawet momencie był dziedzicem niezbyt świetnego losu swych poprzedników. Do rzadkości należały ceny sięgające kwoty setek lub tysięcy guldenów. Przeważają kwoty 2, 3, 5, 10 guldenów za obraz[1]). Znakomity Lastman sprzedaje przeciętnie swe dzieła po 45 gld. i jeden tylko z jego obrazów osiąga zawrotną kwotę 900 gld. Wysoko płatny jest Rembrandt, zyskujący za swe portrety po 500 gld., dobre honorarium od książąt Oranii dostaje V. d. Helst: za 5 portretów 1.400 gld. A inne? Izaak Ostade zawiera z kupcem kontrakt na 13 obrazów po 2 gld.; Beyeren płacąc obrazami za ubranie ocenia je na 22 gld., Steen za procenty wynoszące 27 guldenów zobowiązuje się namalować trzy portrety. Na aukcjach poszczególnych zbiorów, obrazy Goyena, Venne'go, Dalensa, Beyerena, Cuypa, Bramera osiągają kwoty od 2 do 7 guldenów. Lepiej się działo już we Flandrii, gdzie bardzo wysokie honoraria „z łaski pańskiej" płacone przez dwór i patrycjat nie należały do rzadkości. Szczyt powodzenia osiągnął w tym względzie Rubens.

Powodzenie i uznanie chadzało niemniej dziwnymi drogami niż dzisiaj. Przy wartościowaniu obrazów dużą rolę (znów analogia do wielu dzisiejszych stosunków) grała strona anegdotyczna. Najkorzystniejsze ceny osiągano za obrazy o treści frywolnej lub historycznej, dobrze płacono za „italizujące" pejzaże i mariny; najniższe ceny uzyskiwano za pejzaż i sceny animalistyczne, a więc za to, co było solą ziemi holenderskiego malarstwa. Krajobrazy najbardziej rasowych przedstawicieli tej sztuki, v. Goyena, Ruysdaela, v. d. Neera, Hobbemy, van de Velde'go, Cuypa — zgoła nie miały powodzenia. Zwłaszcza lekceważąco obchodzono się z obrazami Goyena i Ruysdaela: ozdabiano nimi przedpokoje, wysyłano jako „na poły ludową" dekorację do willi wiejskich. Osobliwy ów arystokratyzm smaku jest objawem tym ciekawszym, że na ogół ówczesna literatura piękna Holandii pełna była przenośni i porównań zgoła antiestetycznych. Caspar van Barle porównywuje na przykład swój pociąg do twórczości literackiej z żądzą zaspokojenia uczucia świerzbu, zaś głośny poeta narodowy Joost van Vondel — pierś swej kochanki do czary pełnej koziego mleka.

Wybitny talent portretowy Halsa oraz geniusz Rembrandta, zapewniający sławę pośmiertną ich modelom, stał się potężną dźwignią życiowego powodzenia obu malarzy. Przekraczanie pewnych granic estetycznych, łatwych do strawienia przez szersze rzesze odbiorców i tutaj nawet okazało się niebezpieczne: duch kapitana Banning Koka stra-

[1]) Na ogół siła nabywcza guldena w Holandii XVII w. przewyższała około 2½-nie wartość guldena przed wielką wojną.

szył czas długi jeszcze zrównoważonych członków gildyj strzeleckich Amsterdamu, sam zaś „Ront nocny" zapoczątkował dramatyczne nieporozumienie, towarzyszące odtąd sztuce wielkiego budowniczego obrazów. Jak się zdaje rychło przeminęła pamięć o drugim z genialnych mistrzów Holandii Janie Vermeerze, jednym z niewielu, który umiał powstrzymać się od ilościowej nadprodukcji. Podczas, gdy tyle nazwisk ze sztuki holenderskiej istniało nieprzerwanie we wdzięcznej ludzkiej pamięci — skupiony żywot Vermeer'a z Delft dopiero w połowie zeszłego wieku doczekał się odkrycia przez Thoré-Burgera.

„Rzemiosło malarskie" najczęściej nie wystarczało na utrzymanie holenderskim artystom. Szukali tedy innych środków, zapewniających im wyrównanie potrzeb życiowych. Spotykamy wśród nich marynarzy, pończoszników, szynkarzy, kupców. Steen był karczmarzem, v. Capelle miał farbiarnię, Hobbema i Jakub Gerritsz byli urzędnikami akcyzy, v. Goyen spekulował domami, Sorgh był żeglarzem. Niewielu tylko zarabiało kwoty, wystarczające by żyć z samej tylko swej sztuki. W rzędzie tych szczęśliwców wymienić należy Helsta, Terborcha, de Heema, Maesa (podreperowała go dobrze ucieczka od rembrandtowskiej „maniery") i A. de Werff. Kilku, jak Dou i v. Bosch znalazło na swej drodze życiowej hojnych mecenasów; staremu Halsowi również uśmiechnął się los łaskawy, przynosząc mu w darze emeryturę miejską w kwocie 200 gld. rocznie.

Inną, wygodniejszą koleją toczyło się życie artystów flamandzkich, rekrutujących się przeważnie ze sfer zamożnego mieszczaństwa i wolnych zawodów, hojnie zaopatrywanych przez dwór i panujące sfery społeczne. Mniej też obserwujemy tu dysproporcyj między produkcją i oceną jej przez odbiorcę.

Zamykając na tym uwagi o społecznej sytuacji sztuki w Niderlandach, oddajmy sprawiedliwość: mimo wszystko, panowały tu stosunki zdrowsze i szczersze niż gdzie indziej. Co więcej, liczne ataki, których goryczy zaznał Rembrandt w swym amsterdamskim odosobnieniu, nie przesłoniły nigdy zasadniczego podziwu dla talentu, prawdziwego „mysterium fascinans" sztuki holenderskiej. Pięknie ujął to Jeremias de Decher w swej pełnej szerokiego oddechu pieśni pochwalnej na cześć van Rijna:

„*Nie musi dzielny ten pędzel szukać gdziekolwiek pochwały ;*
Sam siebie uczcił dostojnie.
Daleko imię niósł Mistrza — tam wszędzie, gdzie żeglowały
Okręty Holandii Wolnej. [1])

[1]) W oryginale: „Dat braef penceel en hoeft om niemands bof te Vragen; 't Is door zich zelf vermaerd, En heeft zijns Meesters naem misschien zoo wijd gedragen, Als 't vrije Neerland vaert", cyt. za Martin'em.

4. Absolutystyczne nastroje sztuki francuskiej XVII w. stworzyły — o ile nam wiadomo — dogodne warunki egzystencji dla pewnej części artystów. Obfitość zamówień, wyrównana i na ogół ujednolicona rozpiętość formy, stosunkowo jednostronny charakter popytu — ułatwiły wyrównanie życiowych dróg sztuki. Wyjątek do pewnego stopnia stanowi odłam „realistów", obracających się w świecie skromniejszych stosunków i aspiracyj. W pierwszej połowie XVII wieku klientela malarzy rekrutuje się z przedstawicieli arystokracji, plutokracji i patrycjatu — w drugiej dominują zamówienia królewskie: pierwsza połowa XVIII w. przynosi nawrót do klienteli prywatnej. Obrazy historyczne nabywane są niemal wyłącznie przez elitę społeczną, niemniej jednak szersze masy widzów mogą podziwiać je na salonach, rozpowszechniających się już od końca XVII w.

Instytucja ta znalazła dość interesujące umotywowanie swego bytu: „ponieważ obrazy znikają w rękach zamawiających, publiczność tedy nie ma sposobności zaznajamiania się z twórczością artystów, co znowu jest niezbędne dla nowych zamówień". Była to pierwsza próba zwrócenia się ku szerszemu rynkowi. Dalej jeszcze posunął się David wystawiając swe „Sabinki" i pobierając specjalne opłaty za wejście (w ciągu 5 lat uzyskał z tego 72.000 fr.). Na scenę wystąpił widz wystawowy i nieznany z imienia nabywca.

Sytuacja materialna malarzy pozostawiała i tu wiele do życzenia. „Gueux comme un peintre" — pisał Furetière w swym dykcjonarzu. Przeważająca ich ilość skupiała się dawnym zwyczajem w cechu malarskim (La Maîtrise), część niepodlegająca cechowi pozostawała poza jego obrębem w służbie królewskiej. Walka tych artystów z cechem przyniosła zwycięstwo malarzom nadwornym; w 1648 roku powstała Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby. „L'artiste" zajął miejsce dawnego „l'artisan".

Szeroko rozbudowana, normatywna estetyka klasycyzmu, począwszy od Felibiena i Lebruna aż po Richardsona zacieśniła granice osądu dzieła sztuki. Początek XVIII w. przechodzi pod znakiem zupełnego braku zainteresowania dla spraw teoretycznych; ponowna fala teoretycznych sporów napływa w połowie stulecia łącznie z nawrotem klasycystycznych nastrojów. Krytyka artystyczna XVII wieku we Francji przykłada większą wagę do tematu oraz roli inwencji. Alegoryczny i logiczny komentarz dzieła sztuki święci teraz swój triumf. Kiedy np. zarzucano Poussinowi nierealność ogromnego źródła w obrazie „Mojżesz wydobywający wodę ze skały" — odparł artysta, że nie jest to rzecz przypadku: jakże inaczej można byłoby zaspokoić pragnienie tłumu ludzi?

Uzgodniony na ogół stosunek między estetycznym „vox populi", a dążeniami samych artystów zapewnił swego rodzaju harmonię współżycia obu tych czynników; ograniczenie popularyzacji sztuki zrobiło również swoje. Rzadko wstrząsały burze tą atmosferą: walka poussinistów z rubensistami dziś nie wydaje nam się zbyt dramatyczna. Poważnym „memento" był natomiast odosobniony obóz realistów, niedawno wy-

dobytych z zapomnienia. Cechowi malarze klepali biedę, akademicy korzystali ze znormalizowanej taryfy: do 4.000 fr. za portret. Przelotne wstrząsy zamącały czasami i tę idyllę. Poussin z rozpaczą pisał rzymskim przyjaciołom, że grozi mu rola „strapazzone'a", a to w związku z przymusem wykonywania prac dekoracyjnych. Uciekał przecież do ulubionej Italii przed wymaganiami smaku dworskiego, podobnie jak Claude Lorrain, spędził tam całe prawie swe życie.

Duch akademickiego idealizmu zaciążył nad epoką, przytłumiając inne, bardziej samorzutnie formujące się wyrazy sztuki. „Otez-moi ces magots là" powiedział kiedyś Król Słońce na widok niderlandzkich obrazów. Nawet spośród opozycyjnie nastrojonych „realistów", znajdowali się tacy, jak Sebastien Bourdon, zalecający uczniom, by poprawiali swe studia z natury w oparciu o wzór rzeźby antycznej, „a mając ten kompas w ręku, mogli już poprawić swą pracę".

Demagogiczny, namiętny Diderot, bardziej subiektywny niż może chciał to dać poznać po sobie — oto najciekawszy przewodnik po zaciemniającym się politycznymi chmurami horyzoncie sztuki francuskiej. Nie należy mu wierzyć na ślepo; niemniej warto posłuchać jego wynurzeń i oskarżeń. Wytrwały krytyk paryskich salonów, ma w swym dorobku pisarskim piękne zasługi: wystarczy przypomnieć jego obronę tematu nature-morte (przyjaźń z Chardinem nie poszła na marne!) oraz wartości pejzażu — a więc tematu, o którym jeden z następujących po nim krytyków pisał w r. 1791: „O pejzażach nie mówię wcale: jest to tak niski rodzaj sztuki, że zgoła nie warto nim się zajmować". Co ciekawsze jednak, odnajdujemy w krytykach Diderota i szereg uwag ogólnych, związanych z bezpośrednio nas interesującym tematem społecznej i materialnej sytuacji artystów tego czasu.

To, że witając entuzjastycznie pojawienie się na wystawach dzieł nieznanych dotąd malarzy Chardina, Verneta, Greuze'a woła jednocześnie groźnie: „precz z salonu" pod adresem Bouchera — traktujmy jako przykład subiektywnego ustosunkowania się do nienawistnego mu dworskiego kierunku rokoka. Ważniejszym, bardziej zobiektywizowanym jest nakreślony przez niego ogólny obraz sytuacji: „Artysta — pisał kiedyś Diderot—znajduje się całkowicie we władzy kaprysów i dziwactw bogatego „poignard", nudnego i natrętnego, którego smak artystyczny jest również zdemoralizowany, jak i jego obyczaje"... (Dzieła, t. XI, str. 8). A dalej: „wielcy artyści nie przychodzą już na świat, a ci, którzy wegetują zmuszani są pod grozą śmierci głodowej zniżyć się do panującego poziomu... Setki szkiców do wielkich kompozycji, tysiące szkiców portretowych spoczywa na sztalugach, podczas gdy kraj zadowala się pracami takich miernot, jak Bellangé, Bell,..." (Dzieła, XI, 881). Pesymistyczne nastroje przyjaciela udzielały się i Chardinowi. W rozmowie z Diderotem dzielił się w ten sposób refleksjami z salonu 1765 r.: „Co robić? Za co się wziąć? Wypada zniżyć się do jednego z tych zawodów, którego

wrota otwarte są nędzy lub też zamrzeć z głodu. Większość wybiera pierwsze... Z wyjątkiem jakichś... (malarzy), jacy pojawiają się tu raz na dwa lata, by oddać się głupcom na pośmiewisko, pozostali, nieznani i może być mniej szczęśliwi zamieniają paletę na napierśnik w sali fechtunku, na muszkiet w pułku lub na kostium butaforski na scenie. To, co tu powiedziałem, to historia Belcourta, Lekain'a i Bridard'a, kiepskich komediantów, którzy stali się nimi, by nie być miernymi malarzami".

Za swe rewolucyjne ,,martwe natury" otrzymywał Chardin długi czas od 12 do 20 franków...

5. Druga i trzecia ćwierć XIX wieku upływa we Francji pod znakiem przemian tak zasadniczych, często wręcz rewolucyjnych, że śmiało można nazwać ów okres właściwym teatrem wojny, walki o nowe poglądy na świat i nowe wyrazy formy. Skomplikowanie napięć i krzyżujących się prądów uwydatni się tym silniej, jeśli uprzytomnimy sobie, jak dalece różne indywidualności i temperamenty artystyczne pracują współrzędnie obok siebie: Isabey, Gérard, Granet, Ingres, a obok nich Chassériau, Delacroix, Corot, Rousseau — nieco później spotkają się z jednej strony Courbet, Millet, Meissonier i Manet, — z drugiej znów Monet, Sisley, Pisarro i Cézanne, a razem z nimi Baudry, Bousseraux...

Początek panowania Ludwika Filipa przechodzi pod znakiem zamierania klasycyzmu oraz wzrostu propagandy malarstwa historycznego. Usiłowania królewskie nie znajdują poparcia w sferach bogatej burżuazji, szukającej wyłącznie piękna w hedonistycznym nieco ujęciu. Ingres, typowy przedstawiciel ówczesnej ,,L'art pour l'art", apolityczny, oderwany od życia — staje się jej ulubionym artystą. Sukces ten jest tylko połowiczny: szersze rzesze widzów złożone ze sfer urzędniczych, młodzieży akademickiej oraz drobnego mieszczaństwa reagują obojętnie lub ujemnie. Wystawiony w r. 1834 ,,St. Symphorien" poniósł zupełną klęskę, która wstrząsnęła do głębi artystą. Sytuacja odwróciła się na lepsze dopiero z chwilą powstania ,,Stratoniki" (1840); obraz ten zapewnił Ingresowi długotrwały prymat wśród pracujących dla ówczesnej elity malarzy.

Czysto formalistyczne poszukiwania Ingresa nie zostały zrozumiane przez masowego widza. Ulubieńcem tłumu, a przynajmniej wielkiej jego części — stał się Delaroche. Jego narracyjna sztuka przyciągnęła sympatię konserwatywnych inteligentów, mimo gwałtownych ataków Gautiera i Thoré-Burgera, który wręcz nazwał go ,,l'idole de la bourgeoisie".

Lata czterdzieste ubiegłego wieku przyniosły ze sobą wzmożony ów powiew namiętności, duchowej rozterki i niepokoju, z których wyniknąć miała wkrótce dynamika rewolucji 1848 r. Społeczny indyferentyzm Ingresa stanowił przeszkodę nie do przebycia dla przeciętnego widza, szukającego w dziele sztuki odbicia ducha czasu. Buntow-

nicze — czas długi passywne co prawda i wyłącznie intelektualne — nastroje epoki przechyliły szalę publicznej sympatii na rzecz Delacroix, który już w 1840 r. wystawił swych „Krzyżowców".

Spośród dwóch nowatorów, jakimi byli Ingres i Delacroix, pierwszy cieszył się pełnym poparciem sfer oficjalnych, widzących w nim prawomyślnego artystę, który odszedł od surowych tradycji klasycyzmu wyłącznie i tylko pod nakazem odmiennego smaku chwili. Delacroix natomiast trafia na indeks; nie lubi go ani Ludwik Filip, ani też członkowie Instytutu, stale odmawiający mu przyjęcia poszczególnych obrazów na Salon (A. Girodé w „L'art vivant", 1926, 42). Sam Delacroix cenił wysoko swe odosobnienie. Ale co ciekawsze, tępieni byli również i pomniejsi przedstawiciele romantyzmu Gigoux, Boulanger, a nawet czas długi i R. Fleury. Wydatne, nacechowane zrozumieniem poparcie znalazł wielki romantyk u pewnej części publiczności — tej samej, która podtrzymała następnie ruch barbizoński, w pierwszym rzędzie Corota i Rousseau. Oficjalne jury Salonu ustosunkowało się wrogo wobec tego nowego, nowatorskiego wystąpienia. Szersza publiczność nie zauważyła zrazu Corota, natomiast krytyka począwszy już od 1831 r. napada na niego zaciekle. Prym w tym ataku wiodą Delécluze, Peisse, Jal. Nikt nie zatrzymywał się przed obrazami Corota na Salonie 1841 r. Czyż trzeba zatem się dziwić uszczypliwej uwadze artysty, który w pewnej chwili nie mógł się powstrzymać od mruknięcia: „Les hommes sont commes les mouches: dès qu'il en vient une sur un plat, les autres accourent bien vite"...

Lata 40-te przyniosły nowe zaostrzenie kursu anti-corotowskiego. Jednakowo ujemnie ustosunkowuje się do niego publiczność i krytycy. Niektórzy z nich, jak Janin i Planche próbują nieśmiało wystąpić w obronie usiłowań artysty. Głównym źródłem nieporozumienia staje się jego szaro-srebrzysty koloryt. „Corot, — pisze krytyk Salles — maluje brudem, który opada z jego trzewików, gdy je czyści". Nie dziw więc, że i obrazy Corota wiesza się z reguły po najciemniejszych zakamarkach wystawy... Niemniej, warto to podkreślić, artysta poczyna sprzedawać swe płótna. Sprzyja temu intymna ich tematyka oraz taniość: 200 do 500 franków za obraz — to niedużo nawet dla wrażliwych na ryzyko łowców okazji.

Pewne powodzenie osiąga również Rousseau, poczynający sprzedawać w tym czasie swe obrazy. Kilka z nich zakupuje P. Périer (zbieracz Hobbemy i Cuypa). Niezbyt to ucieszyło artystę, który niechętnie ustosunkowywał się do kupców dzieł sztuki, uważając sprzedaż w ich ręce za rzecz niegodną siebie: cenił natomiast wysoko kontakt z publicznością (w przeciwieństwie do Corota), to też dotknęły go głęboko odmowy jury: najostrzej wypadł sąd Salonu 1847 r., którego jury odrzuciło Corota i Rousseau, przyjmując od Courbeta np. jeden tylko portret. A przecież Courbet uporczywie szukał dostępu do Salonu i bronił tej instytucji, jako jedynej formy bezinteresownego

kontaktu z odbiorcą, bronił równie gorąco, jak Edward Manet w 1867 r. Przez Salon 1846 r. przewinęło się, bądź co bądź, 120.000 widzów.

Tak, czy owak, doczekali się barbizończycy odbioru swych dzieł przez szersze masy. Na sukces ten wpłynęły jednak w znacznym stopniu przyczyny poza-artystycznej natury. Przede wszystkim względna taniość obrazów, następnie zaś — poprawa sytuacji ekonomicznej drobnego mieszczaństwa; do niedawna jeszcze pozostawiało ono rządowi troskę o zakup obrazów, teraz — odnajduje w nich dobre motywy dekoracyjne dla swych mieszkań. Pisał przecież P. Burty, że cieszyła tę publiczność możność przeniesienia kawałka przyrody do swego gabinetu: ,,miła była wędrówka śladami Rousseau do lasku Fontainaibleau".

Rewolucja lutowa 1848 r. wywarła zasadnicze piętno na organizacji, dość zresztą niechlujnej, tegorocznego Salonu. Przede wszystkim był to salon bez jury, a co ważniejsze, rewolucja dostarczyła wystawie widzów zupełnie nowego autoramentu. Zmiana składu jury przeprowadzona w 1850-51 r. zapewnia Courbetowi możność wystawienia czołowych swych dzieł, jak np. ,,Kamieniarze" i ,,Pogrzeb w Ornans". Mimo teoretycznego usankcjonowania nowej tematyki przeważają głosy nabrzmiałe oburzeniem. Obrońca artysty, Champfleury, pisze z ironią o czterech kolejnych skandalach pana Courbeta, którymi zamącił spokój publicznej opinii. Były to: 1) Pogrzeb w Ornans (1850), 2) Wiejskie panienki (1851), 3) Kąpiące się kobiety (1852), 4) Skandal zbiorowy: artykuł o realizmie, samodzielna wystawa, manifest itd. (1855).

Courtois, Chenevières, Pilles nie przebierają w słowach by wyrazić swe oburzenie. ,,Nie widziałem nic równie okropnego" woła Vignon; ,,realizm — to malarstwo dzikusów" — konkluduje Delécluze. Zacięcie bronią artysty Champfleury, Many, Pétroz, a Thoré-Burger wysuwa hasło: ,,l'art pour l'homme". Podczas, gdy ożywiona walka sądów i słów wre dookoła, gdy mnożą się niezliczone, szydercze karykatury — pracownię Courbeta w Ornans odwiedza grupa miejscowych chłopów z myślą o zakupie ,,Kamieniarzy" dla parafialnego kościoła... A jednocześnie straszono dzieci tym potworem: pod jedną z kursujących podówczas karykatur widniał napis: ,,Si tu n'est pas sage, prends garde! je vais dire à Courbet de t'emporter!"

Uległ kompromisowi Millet, uległ w parę lat później nieugięty i dziś jeszcze dla wielu Courbet. Już w 1857 r. życzliwy Champfleury pisał ,,...mówiłem wam zawsze, że od czasu ,,Pogrzebu" przyjaciel nasz upadł na duchu. Zanadto on przysłuchuje się głosom publiczności. Chce się jej podobać, za mało jest wszakże giętki... Courbet musi pozostać szczerym. Pochlebiać smakowi publiczności, zadziwiać ludzi — żadne środki tego nie uświęcają..."

Z wyraźnym już smutkiem stwierdził to samo Zola na Salonie 1866 r.: ,,... Courbet zaokrąglił w tym roku ostre kąty swego geniuszu: przystosował się — i oto tłum jest

zachwycony. Publiczność znajduje, że jest on teraz taki sam, jak wszyscy inni malarze, daje mu teraz aplauz, zadowolona, że widzi wreszcie szanowanego przedstawiciela sztuk pięknych w należnej szacie. Gdybym chciał jednym tylko słowem scharakteryzować współczesną twórczość Courbeta i tym samym słowem go unicestwić — powiedziałbym, że obecnie rysuje on tylko to co ładne..."

Ugodowość Courbeta nie poszła na marne. Ocenił to sam najlepiej, gdy bawiąc na letnich wywczasach w Trouville miał przed sobą już nie gromadkę wiejską z Ornans, lecz setki pięknych pań, domagających się przyjęcia zamówień na portrety. W 1866 r. usilnie stara się o uznanie siebie przez oficjalne jury, a w 1867 r. w liście do Sensiera kreśli następujące zdanie: „Jak najkategoryczniej neguję ów charakter demokraty, który mi chciano narzucić. Nie leżało w mych intencjach bronić kogokolwiek, ja jestem chłop, chłop..." Scharakteryzował Courbeta najlepiej jego monograf Riat: „republikanin w duszy, humanistyczny utopista, wzdrygający się na myśl o okrucieństwie i zatopiony w marzeniach o sławie". Jednocześnie wzrastały ceny ofiarowywane Courbetowi za obrazy: sprzedany w r. 1876 obraz „Kobieta przed lampą" przyniósł autorowi sumę nie do pogardzenia, bo 38.500 fr.

Ledwo się uporano w sposób zwycięski z Courbetem, zjawił się na widowni nowy drażniący przeciwnik: Manet.

Otwarte wypowiedzenie walki nastąpiło w r. 1863, kiedy to jury odrzuciło „Śniadanie na trawie", obraz wystawiony następnie na „Salonie Odrzuconych", mówiąc nawiasem, otwartym za pozwoleniem Napoleona III wbrew protestom członków Instytutu. Szok był podwójny: raził temat[1]), dziwaczna wydawała się technika. Śmiech publiczności oraz lekceważenie ze strony krytyki towarzyszy obrazom Maneta i na Salonie 1864 r. Leon Lagrange nawet nie chce mówić o tych „ébauches" i „sotisses". Wybuch decydujący nastąpił w 1865 r. po wystawieniu „Olimpii". Tłum zbierający się przed „Olimpią", przypominał swą liczebnością zwartą masę ludzi, stojącą niegdyś codziennie przed „Kobietami w kąpieli" Courbeta, zachowywał się jednak bardziej agresywnie: głośne wybuchy śmiechu mieszały się z oznakami skrajnego oburzenia, popartego wygrażaniem pięściami. Specjalny dozorca musiał bronić obrazu przed zbyt natarczywymi objawami. Zola pośpieszył z pomocą artyście, drukując szereg artykułów w „l'Evenement", poruszenie jednak czytelników przybrało tak gwałtowne rozmiary, że redaktor Villemessant przerwał druk oraz oznajmił, że nie solidaryzuje się z sądami Zoli o Manecie. A przecież sam Manet szukał kontaktu z publicznością i wierzył w możliwość wzajemnego porozumienia się. „Manet — tak pisze o sobie w przedmowie do

1) Kompozycja tego obrazu oparta jest, jak wiadomo, na sztychu Marc Antonia Raimondi z zaginionego obrazu Rafaela. Por. G. Pauli. Raffael und Manet. Monatsh. f. Kunstw. 1908, 1.

urządzonej przez siebie odrębnej wystawy — nigdy nie chciał protestować. Odwrotnie, to w 1867 r. przeciw niemu, który niczego się nie spodziewał, podniosły się protesty, jako że istnieje tradycyjne nauczanie form, metod, gatunków malarstwa, ludzie zaś wychowani w tych zasadach nie uznają żadnych innych zasad. Z nich czerpią oni swą naiwną nietolerancję. Poza ich formułami nic nie może mieć znaczenia: zamieniają się tedy nie tylko w krytyków, lecz i wrogów — i to aktywnych. Pokazywać swe prace — to dla malarza kwestia życia, sine qua non, zdarza się bowiem, że po paru oględzinach przyzwyczajają się do tego, co przed tem ich szokowało... Czas sam oddziaływuje na obrazy... Wystawiać — to znaczy znajdować przyjaciół i sojuszników w walce...

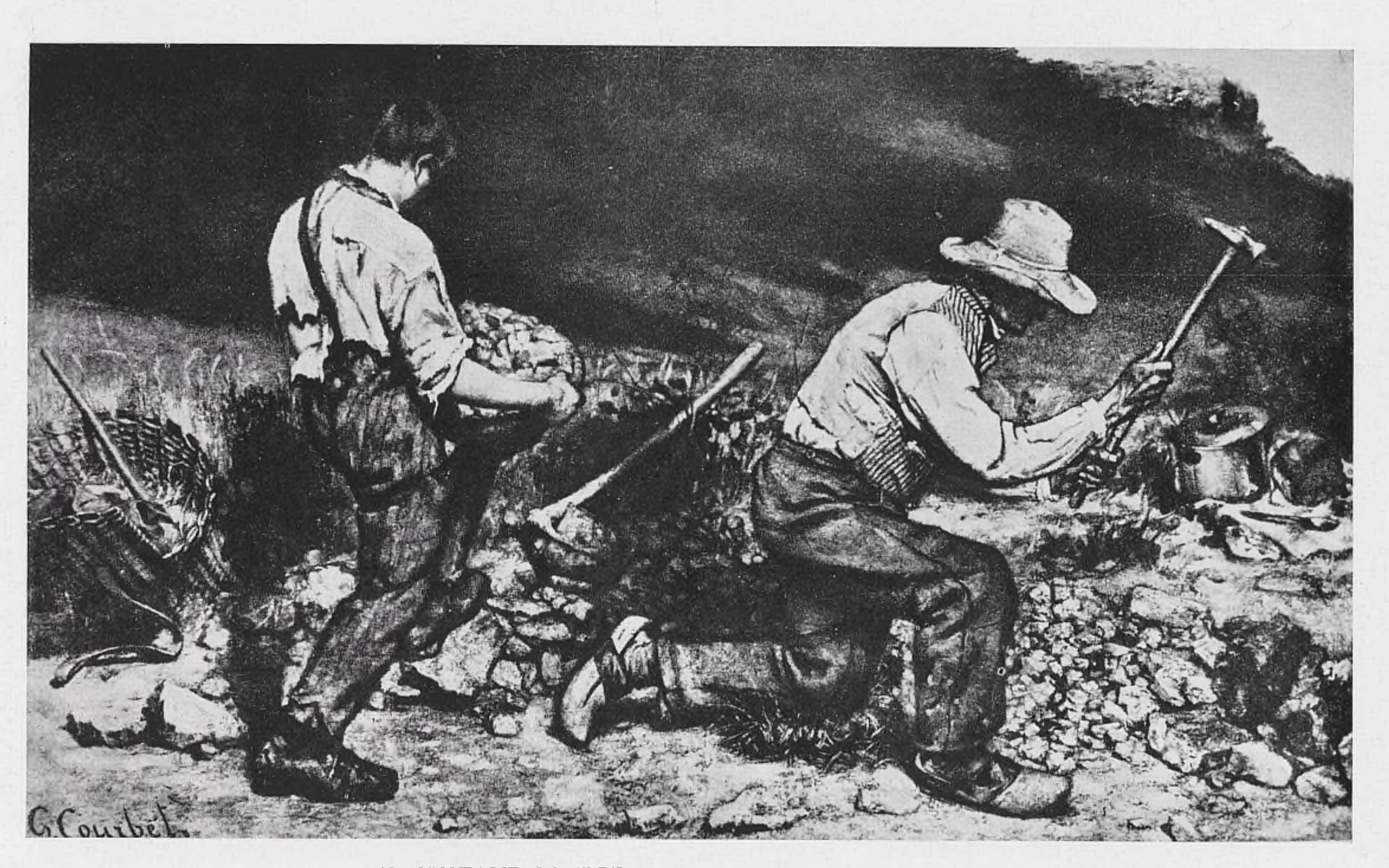
...Zresztą Manet napotkał poważne sympatie i danym mu było zauważyć, że sądy rzeczywiście utalentowanych ludzi z dnia na dzień stają się bardziej mu sprzyjające.

Dla malarza zatem pozostaje tylko pogodzić z sobą publiczność, z której stworzono mu rzekomego wroga".

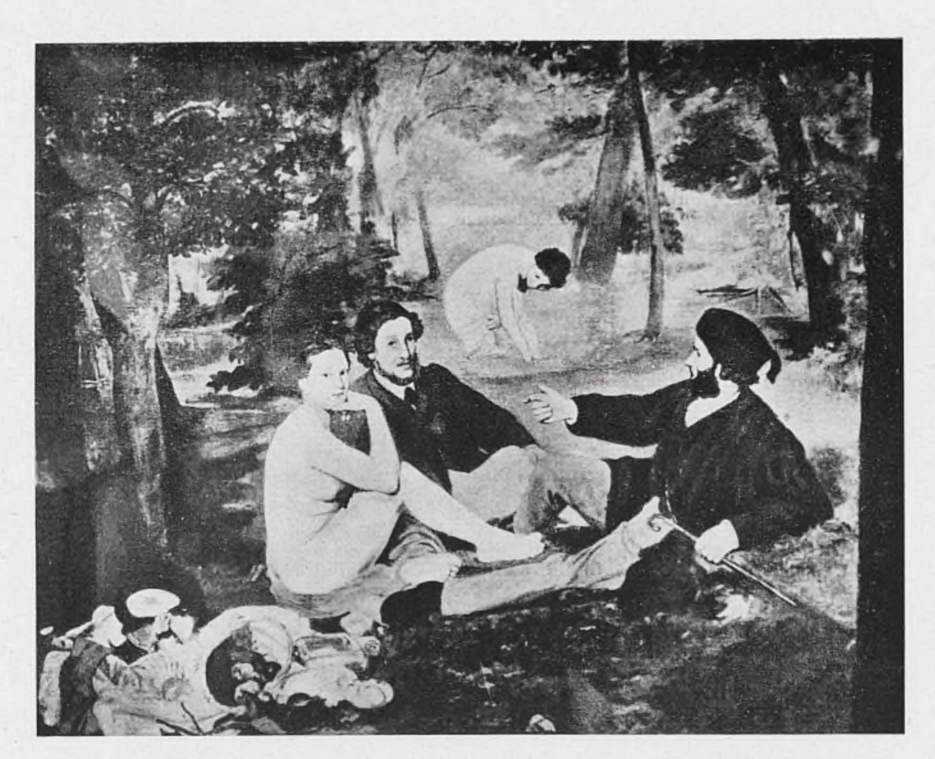
Przyjaźń z Zolą, Duret'em, z malarzami, jak Pissarro i Monet — wynagradzała częściowo obrazy, jakich doznawał Manet od ogółu. Raz jeszcze wypadło „Olimpii" wywołać ponowną falę wzburzenia, a mianowicie na powszechnej wystawie 1867 r. Wiadomość, szybko obiegająca koła towarzyskie Paryża, że cesarz łaskawie chce obejrzeć to dzieło, o mało co nie przechyliła gwałtownie szali opinii na rzecz poniewieranego artysty. Zadecydował o ponownej przegranej pełen zgorszenia odruch pięknej cesarzowej Eugenii...

W dobie, gdy niezrozumiała była dla szerszej publiczności swobodna faktura Corota, gdy szokowała nienawykłego po temu widza „szkicowa maniera" Maneta — nie było dla nikogo niespodzianką, jaki los spotka pierwsze wystąpienia impresjonistów. Najdrastyczniej wypadł artykuł L. Leroy w „Charivari" (1874), utrzymany w formie dialogu między autorem a malarzem Josephem Vincent, uczniem Bertina, wielokrotnie odznaczonym za swe krajobrazy. Vincent czuje się na wystawie wręcz fatalnie. Przed „Zoranym polem" Pissarro zatrzymuje się, przecierając okulary: na wyjaśnienie Leroy, że malarz przedstawił pełne brudu bruzdy ziemi — wykrzykuje zgorszony pejzażysta: „To przecież tylko farby z palety, zeskrobane i nałożone na brudne płótno. Nie ma tu ani początku ani końca!" Każde kolejne zdumienie biednego Vincenta — Leroy perfidnie próbuje pohamować, powtarzając — to przecież „L'Impression". Ludzie, zaznaczeni czarnymi plamkami na obrazie „Boulevard des Capucines" Claude Moneta — oto nowe przeżycie dla nieszczęśnika, które wręcz wyprowadziło go z równowagi: nie mógł sobie w żaden sposób wyobrazić, że podobny jest sam do ciemnego punkciku, kiedy tak z dala spaceruje po bulwarze. Na widok „Domu Powieszonych" Cézanne'a mógł tylko jęknąć; przed współczesną „Olimpią" tegoż malarza — zwariował.

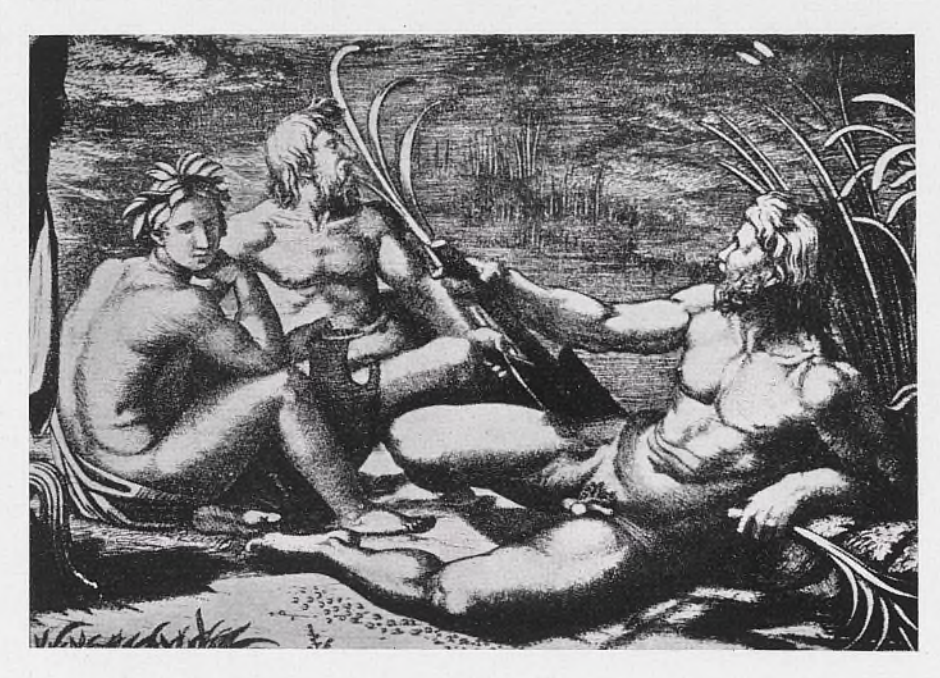
„Poważna" nawet krytyka bierze udział w tym naigrawaniu się. Ballu próbuje się



78. GUSTAVE COURBET. Kamieniarze. 1851 r. Drezno. Galeria.



79. EDUARD MANET. Śniadanie na trawie. 1864 r. Paryż. Louvre.



80. MARCANTONIO RAIMONDI. Fragment sztychu podług Rafaela.

przeciwstawić, natomiast baron Grimm, Georges Maillard i tylu innych nie przebierają w słowach. Obrazy impresjonistów przyrównał np. Maillard do płócien, na które nałożono krem z pistacji, wanilii i porzeczek. A co za brak idei ! O paroksyzmach śmiechu, jakie się przewalały przez sale wystawowe, pisze naoczny ich świadek Duret, jeden z obrońców nowego kierunku. Nie przełamał muru niechęci nawet naczelny apologeta impresjonistów Rivière, dochodzący do rozpaczy na widok zgodnych szyderstw krytyków i publiczności przed obrazami Cézanne'a, Renoira i Moneta. W wydawanym przez siebie piśmie pt. „l'Impressioniste" zwrócił się z kolejnym apelem do prasy (Nr 1 i 2) i kobiet francuskich (Nr 3).

Rzecz inna, że to wspaniałe malarstwo było w swej bezkompromisowości specjalnie może trudne do odczytania, odczucia i wchłonięcia przez szersze masy o przytępionym zmyśle plastycznym. To też specjalną wymowę posiada fakt, że pierwszymi zbieraczami dzieł impresjonistów stali się malarze, jak Caillebotte i Rouart, podczas gdy w tak niedawnym okresie lat 60-tych występował typ zgoła odrębny, pozbawionego specjalnych ambicyj kolekcjonera, rekrutującego się spośród wolnych zawodów i drobnego mieszczaństwa.

6. Niemniej ciekawego materiału dostarcza układ stosunków artystycznych, panujących na terenie sztuki niemieckiej XIX w. Dobrym w tym względzie przewodnikiem będzie książka E. A. Franke'go, który poświęcił specjalną rozprawę postawie publiczności niemieckiej wobec kolejnych prądów, nurtujących sztukę niemiecką drugiej połowy stulecia; interesujący materiał zebrał również p. Drey w swej pracy o gospodarczych podstawach sztuki.

Zgromadzony przez tych autorów materiał raz jeszcze uwypuklił elementarne rysy tej postawy, jaką przeciętny, nie zorientowany plastycznie widz zwykł był zajmować wobec dzieła sztuki. Na plan pierwszy wybija się brak szerszych skojarzeń plastycznych, w miejsce których występuje — nie zawsze zdrowa — pełna zaciekawienia pogoń za sensacyjnością treści. Większość widzów szukała w obrazie rozrywki lub pouczenia, a zatem elementów drugoplanowych w dziele sztuki. Bezbronność, odczuwana wobec nowostawianych zagadnień formalnej natury, pobudzała tym silniej do krytyki, w której szukano ucieczki przed posądzeniem o nieświadomość. Podana w dostępnej formie anegdota dawała na ogół rękojmię przychylnej oceny dzieła. Formę obrazu, długi czas już od XIV w. uważano za produkt wyłącznie tylko rzemieślniczego kunsztu (produkt udany bądź poroniony). To też nagminnym zjawiskiem jest ocena wartości malowidła pod kątem dokonanego po cichu obliczenia godzin spędzonych na tej pracy. W tych warunkach rzadko się zdarzało, że precyzyjnie wykonana kopia starego obrazu budziła żywsze głosy uznania niż szkic młodego artysty lub wielkiej nieraz ceny dzieło graficzne.

Publiczność niemiecka XIX wieku zasugerowana jednostronnym, bo tylko treściowym stosunkiem do obrazu ujawniła żywsze zainteresowanie przede wszystkim malarstwem historycznym i portretowym. Portret — w dobie poprzedzającej rozpowszechnienie się fotografii — należał do rzędu kulturalnych potrzeb mieszczaństwa. Obraz historyczny, zawsze na ogół przyciągający widza, specjalnie urósł na wartości po zwycięskiej dla Niemiec wojnie 1870-1 r. „Był czas, pisał kiedyś Scheffler, że z całą powagą oceniano źle namalowaną „Śmierć Aleksandra", podczas gdy potępiano dobrze ujęty „Kosz z jarzynami".

Olbrzymi napływ pieniędzy po wojnie francuskiej, narodziny licznej warstwy dorobkiewiczów i parweniuszy, spowodowały nawiązanie osobliwego stosunku między publicznością a malarzami. Podobnie, jak niegdyś w Holandii — obraz stał się obiektem spekulacji oraz lokatą kapitału. Przechwalanie się wysokością zapłaconych pieniędzy jest powszechnym zjawiskiem w sferach ówczesnej plutokracji. Rzecz inna, że nigdzie może, jak właśnie w Niemczech, nie rozkwitł w sposób tak zastraszający, powierzchowny stosunek do nabywanego dzieła sztuki: temat grał rolę naczelną, kupowano bowiem obrazy dla dekoracji salonu, jadalni czy pokoju muzycznego — koloryt oceniano pod kątem zharmonizowania z otoczeniem wnętrza, szeroka rama zawsze była symbolem zamożności nabywcy... Ogromna rzesza nastrojonych kompromisowo artystów zbierała obfite żniwo.

Raz jeszcze przypominają się w tym miejscu dramatyczne ustępy korespondencji Chardina z Diderotem. Co prawda, uczyniony kompromis opłacił się materialnie. Skoro jednak wywołałem już ponownie cień Chardina, to warto będzie przypomnieć, co pisał w 1772 r. współczesny mu Lessing:

„Wie leben Sie; was macht die Kunst?
Prinz, die Kunst geht nach Brot.
Das muss sie nicht, dass soll sie nicht..."

(Emilia Galotti, Akt I, scena 2).

Utarło się przecież, w niedawnych czasach, że nawet niemodni, wstępujący dopiero na widownię malarze żądali nierzadko po 5.000 marek — podczas gdy w sąsiedniej Francji młoda awangarda zadawalała się w podobnym wypadku kwotą 500 fr. Złośliwą tę uwagę zrobił Osthaus w swej odpowiedzi na „Protest Deutscher Künstler" w 1911 r.

Prosperity końca XIX w. w Niemczech miała podwójne skutki: wprawdzie napływały pieniądze, przytępił się jednak instynkt samozachowawczy artysty, poczynającego schlebiać gustom tłumu. Co więcej, spekulacja cenami odsunęła część mniej zamożnych

klientów, którzy przerzucili się na kolekcjonowanie starej szkoły — w obawie przed nadmiernym wartościowaniem i coraz to częściej przytrafiającym się fałszowaniem modnych nazwisk.

Zjawiskiem specjalnie groźnym stała się nadprodukcja. W latach 90-tych zeszłego wieku na wielkich wystawach w Berlinie i Monachium wisiało przeważnie po 2.500 — 3.000 obrazów. Widz stawał bezradny przed tą gromadą płócien — resztki samodzielnej orientacji momentalnie ulegały stłumieniu. Fala materialnego powodzenia, popyt na malowidła o treści patriotycznej, jako konsekwencja zwycięskiego epilogu wojny 1871 r. przeminęła dość rychło. Statystyki niemieckie obliczają ilość malarzy i rzeźbiarzy w r. 1895 — na 8.890, w r. 1907 — na 13.959. W jednym z lat ubiegłego wieku obliczono ilość obrazów u kupców i na wystawach na 40.000 dzieł. Olbrzymia ta podaż wpłynęła deprymująco na klienta, artystom zaś przypomniała raz jeszcze o przysłowiowej ich, a coraz to nawracającej, złej sytuacji ekonomicznej.

Od roku mniej więcej 1820 datuje się w mieszczaństwie niemieckim ożywiony prąd do systematycznego badania i studiowania sztuki. Mnożą się liczne stowarzyszenia artystyczne i naukowe, pojawiają się liczne zastępy krytyków. Wtenczas to zarysowały się silnie nastroje decentralistyczne: inaczej pojmowano sztukę w Weimarze, inaczej w Berlinie czy Karlsruhe. Cornelius był tym, który jako jeden z pierwszych rzucił hasło sztuki pan-niemieckiej i wszechogarniającej. Poparł to czynem, nie gardząc najmniejszą robotą aż do malowania chorągwi procesyjnej w myśl tezy, że jeśli sztuka nie ma się stać obcą dla narodu musi przeniknąć najdrobniejsze przejawy życia. Sucha, przeintelektualizowana jego sztuka, tak respektowana i otaczana szacunkiem w Monachium — nie znalazła uznania w Berlinie. Pod adresem jego to mieszkańców wykrzyknął kiedyś z wściekłością: „Nie mam zamiaru podobać się temu opuszczonemu przez Boga narodowi !".

Ten epizod z życia Corneliusa jest jednym z ciekawszych dokumentów znaczenia środowiska i zróżnicowania związanych z nim ocen. W latach 70-tych sytuacja zmieniła się radykalnie: Berlin nawrócił się na idealizm — Monachium zaciekle propagowało prądy realistyczne.

Lata 80-te przeszły w Niemczech pod znakiem niemocy stylowej z jednej — triumfu tematów agitacyjnych z drugiej strony. Corinth, w swoich wspomnieniach o studiach w Monachium pisze np., że lansowało się tam nowy, modernistyczny „styl" co 4 lata: 1875 — nawrót do starych szkół, 1879 — pleneryzm i maniera à la Munkacsy, 1883 — naśladownictwo starych Holendrów, 1888 — „szkocki", 1892 — impresjonizm i Böcklin, 1896 — idealizm i alegoryzm. Nie bardzo jest czemu się dziwić, że publiczność szuka oparcia raz jeszcze w tematyce. Obok powodzi cieszących oko scen, owianych tanim i płaskim sentymentalizmem („Modne amorki", „Nauczycielka przychodzi", „Złamana lalka" etc.), prym wiodą krzepiące ducha sceny batalistyczne, przede wszystkim jed-

nak budzi żywiołowe uznanie nowa, dosyć potworna koncepcja — panorama. „Bitwa pod Gravelotte" wywołała prawdziwą psychozę. Do powodzenia panoramy można przyrównać jedynie popularność niektórych scen historycznych Makarta, którego płótno „Wjazd Karola V do Antwerpii" (1878) przyciągnęło w ciągu 5 dni około 40.000 widzów. Przykładów powodzenia tematów wręcz ogłupiających może nie warto cytować. Wyjątkowo jednak przytoczę za Neumannem wcale zabawną historyjkę o Brunonie Pilgheimie, który w 1879 r. wystawił poważnie przeprowadzony w sensie malarskim obraz „Moritur in Deo"; obraz miał powodzenie, ale nie znalazł nabywcy. Wkrótce potem wymalował nagie dziecko, siedzące nad brzegiem strumienia w towarzystwie psa, którego ogon zwisał do wody: powodzenie ogromne. Następnie przyszła kolej na replikę w ujęciu od tyłu; jeszcze jeden stopień do sławy. Po zajęciu się pracą nad panoramą — został wręcz okrzyczany za wielki talent.

Do poważnego malarstwa rodzajowego publiczność niemiecka nie była należycie przygotowana. Powodzenie, jakie miał wystawiony w 1869 r. w Monachium obraz Courbeta „Kamieniarze" — nie miało nic wspólnego ze wzruszeniem plastycznym. Dominuje zainteresowanie stroną anegdotyczną, podobnie, jak np. w portrecie domagano się przede wszystkim podobieństwa. Przecież nawet dobrze płacąca publiczność przewędrowała w pewnym momencie do fotografów.

Poglądowa lekcja naturalizmu, udzielona publiczności niemieckiej przez Courbeta, pozostała bez wrażenia. Co więcej, niemieccy przedstawiciele tego kierunku (chociażby Lenbach) spotkali się ze zgryźliwym osądem swej „trywialności". Tym razem — rzecz godna uwagi — raziła wyraźnie nawet tematyka naturalistów, w których dziełach dopatrywano się agitacji na rzecz społecznego ekstremizmu. Bokelman, Skarbina, Kalckreuth wywoływali w latach 90-tych powszechną falę zgorszenia. Jeszcze w r. 1892 w jednym z czasopism artystycznych znajdujemy takie zdanie: „widać stało się obecnie modą, robienie propagandy na rzecz teorii Marxa nawet przez obrazy". Obrazy tego kierunku idą tak źle, że Rosenberg może śmiało powiedzieć w 1890 r.: „śmiało można dziś twierdzić, bez obawy zostania fałszywym prorokiem, że z takim hałasem robiony naturalizm przepadł; przez niezrozumienie, jak tego dowodzą jego adepci — dzięki zdrowemu rozsądkowi publiczności, jak mówią jego przeciwnicy".

Po przytoczonych uprzednio rozważaniach na temat losu, jaki próbowało zgotować życie francuskim impresjonistom — nie zamierzam ponownie ilustrować tego tematu w świetle doświadczeń niemieckich. Wynik jest łatwy zresztą do przewidzenia. Ale pozostają dwie postacie arcyważne dla dziejów sztuki niemieckiej, stojące zresztą w pewnym odosobnieniu, a których — w artykule tego rodzaju — nie wolno przemilczeć. To Hans von Marées i Thoma: obaj uczczeni dziś i oficjalnie uznani wyraziciele ducha nowożytnej sztuki niemieckiej.

Bieg życia Maréesa ma linię, prowadzącą do wielkich porównań, szlachetnych skojarzeń. Nie toczył nigdy walki o uznanie publiczności — pozostali sobie obojętni na wzajem. Zmagał się natomiast w uporczywym trudzie całego życia o prawo stanowienia o sobie, walczył o wielkość, uczciwość i formę swej sztuki. Wystawa urządzona pod naciskiem jego brata Jerzego w 1883 r. nie wywołała żadnej reakcji — poza sekwestrem za długi rodzinne... Może się jedynie uśmiechano współczująco: „Biedny błazen" (cf. Franke, o. c.). Neapolitańskie freski były czymś wręcz niedostępnym dla ówczesnego widza. To też śmierć artysty przeminęła bez wrażenia, a w podręcznikach historii sztuki z 1889 r. imię jego nawet nie jest wymienione.

A Thoma? Bezpretensjonalna, skupiona jego sztuka spotkała się z wrogością przyjęcia wręcz niezrozumiałą. Drażnił nawet lubiany przez artystę gatunek zieleni — nazywano jej odcień „thomasalat" podobnie, jak niegdyś każdy obraz Rousseau kwitowano jednym słowem „épinard". Wyśmiewano się z jego obrazów i na Salonie 1868 r. i 1871 r.; „Ucieczka do Egiptu" wystawiona w 1881 r. uległa „zmiażdżeniu" przez krytykę. Ukończona w 1886 r. dekoracja kawiarni Bauera w Monachium stała się nową, gorszącą zagadką. Dopiero od chwili wystawy w Liverpoolu (1890) rozpoczął się nowy, zwrotny okres w jego życiu, odtąd kroczącego ku sławie i powodzeniu; publiczność „dogoniła" artystę malarza.

Thode w swej monografii o Thoma i Böcklinie napisał kiedyś jedno z tych zdań, które nie straciły do dziś swej aktualności: „*Kein Mensch weiss heute in der Tat eigentlich mehr — ich sage nicht, was gut oder schlecht ist — sondern was ihm gefällt oder nicht gefällt*".

7. Niekompletny ów zbiór spostrzeżeń na temat sytuacji społeczno-ekonomicznej artystów oraz ustosunkowania się do nich konsumenta — należałoby wreszcie zamknąć uwagami ogólniejszej natury. A zatem konkretne wnioski? Można podjąć próbę ich sformułowania, zastrzegając wszakże z góry, że ograniczę się tylko do niewielu: wszelkie „jasnowidztwo" byłoby tu nie na miejscu.

Przypomnę przede wszystkim, że zasadniczo artykuł ten miał na celu krytyczne rozpatrzenie, utrzymującego się dotąd jeszcze mniemania o rzekomo wyraźnie korzystnych warunkach życia sztuki w czasach dawniejszych. Starałem się zebrać pewną ilość przykładów, wystarczającą moim zdaniem do tego, aby osłabić legendę o spokojnych warunkach pracy artystycznej. Ważniejszym jednak jest inne jeszcze zagadnienie — a mianowicie problem konfliktu między artystą a publicznością, towarzyszący nieodłącznie losom wszystkich niemal wybitniejszych talentów.

Poczynając od przytoczonego w swoim czasie przykładu rozterki Lucasa Mosera, kończąc na perturbacjach życiowych impresjonistów, jesteśmy świadkami pewnego stale występującego zjawiska. Zdefiniował je najlepiej Otto Spahn, stawiając w jednej

ze swych prac tezę, że *„artysta formułuje zawczasu zbiorową wolę społeczeństwa”*. O słuszności tej definicji świadczy cała historia sztuki: to, czego szukał tragicznie Moser, znalazło w sztuce niemieckiej wyraz powszechny już w drugiej połowie stulecia; pionierska rzeźba gotycka oddziałała żywo na mistykę i poezję swego czasu, architektura końca XIV wieku przeczuła szersze, pozaartystyczne tendencje ducha Reformacji. Zbiedzony Vermeer znajduje jednak wreszcie uznanie, sztuka Chardina, obca zrazu i niezrozumiała, osiąga ostateczne zwycięstwo, borykający się z powszechnym brakiem uznania realiści i impresjoniści, porywają wreszcie publiczność. W tym rzekomym dysonansie, jaki istnieje i zawsze istnieć będzie między artystą a człowiekiem z tłumu — leży ogromny urok i sens sztuki: że jej to właśnie wypada przewodzenie i wybieganie dumne naprzód, ona to zmusza powoli i nieustępliwie do miłości, pozostawia niedomówienia, nie odpowiada na pytania niewarte odpowiedzi. W jej promieniach dojrzewa i pogłębia się człowiek, pobudzany przez nią do refleksji i przewartościowań. To jest ta sama „wierność przemianom”, o której pisał Goethe.

Jest to postawienie sprawy w sensie dogmatycznym. Nie wystarcza ono o tyle, że samo pojęcie Sztuki przez wielkie „S”, o której tylko oczywiście mowa — wymagałoby osobnego omówienia i rozgraniczenia, a niema tu na to miejsca. Można natomiast zauważyć, że niema sztuki poza tą, w której świadomość plastyczna, logika murarskiej budowy, dbała i wrażliwa na całość oczekiwanych od niej skali ludzkiego przeżycia — spełnia naczelną, organizującą rolę.

Dysharmonia tego stosunku — stosunku odbiorcy i producenta — pozostanie tedy zawsze. Można jednak usunąć pewne zgrzyty, zacieśnić niebezpieczną rozpiętość granic. Rozpiętość ta powiększyła się istotnie w ciągu ostatniego stulecia, stało się to jednak m. inn. dlatego, że mieszczańskie stulecie maszyny, jakim był wiek XIX, spowodowało osłabienie poczucia formy, poczucia, które niejako w palcach nosił w tak silnym np. stopniu człowiek średniowiecza czy renesansu. Z kolei wymienić należy inny czynnik, a mianowicie zupełnie osobliwą niezdolność „popularyzacji”, jaką odznaczała się na ogół sztuka lat ostatnich, w przeciwieństwie do poezji czy myśli naukowej. Popularyzacja bez kompromisu formalnego, bez spłaszczenia strony ideologicznej jest zjawiskiem niesłychanie rzadkim, a chyba niezbędnym dla tych, którzy chcieliby wychować widza. Trzecim wreszcie czynnikiem jest znormalizowana i zużyta w pewnym sensie publiczność wystawowa, która odwiedza wystawy powodowana zawczasu urobionymi — przez nie zawsze zobiektywizowaną krytykę — teoriami i schematami myślowymi. Pod cieniutką przesłoną tej powierzchownej quasi erudycji ukrywają się nieraz ogromne złoża zupełnej plastycznej atrofii i zobojętnienia. Tutaj nieodparcie powraca na myśl ów dzień, gdy po zdyskwalifikowaniu „Kamieniarzy” Courbeta, otrzymał malarz propozycję nabycia tego obrazu do wiejskiego kościoła. Był zatym ów obraz, obra-

zem czytelnym, skoro zdołał przemówić do chłopów z Ornans... Może więc niebiezpiecznym jest pewien gatunek publiczności? Może, ale dyskusja nad jej selekcją, względnie rozszerzeniem jej składu — przekracza ramy tego artykułu.

Co do mnie, jestem właściwie wręcz zaniepokojony tym powszechnie notowanym „rozumieniem" każdej prawie wystawy współczesnej i beznamiętnym jej przeglądem. Chardin i Cézanne, Vermeer i Van Gogh, czyżby byli ludźmi z Apokalipsy sztuki, zamkniętej siedmioma pieczęciami tajemnic? Jeżeli tak, to cofam wypowiedziane mimochodem zdanie o możliwościach popularyzacji sztuki bez uszczerbku dla honoru form.

To tyle.

Pobudką do napisania tych uwag o dziejach pewnej legendy stały się nabrzmiałe serdeczną troską pytania wielu spośród moich słuchaczy z Akademii Sztuk Pięknych, pragnących się stać „dobrymi malarzami" — jak pisał kiedyś Chardin — w warunkach trudnych i nakazujących szacunek dla ich pracy.

WAŻNIEJSZA LITERATURA

H. Bechtel: Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters, München 1930. *C. Blanc:* Ingres. „Gaz. d. B. A." 1368. *P. Burty:* Salon. „Gaz. d. B. A." 1863. Tenże: T. Rousseau. „Gaz. d. B. A." 1868. *De Caylus:* Vies d'artistes du XVIII s.... Salons. (edid. A. Fontaine) Paris 1910. *A. Darcel:* Les arts et les musées pendant le Siège. „Gaz. d. B. A." 1870. *A. Dorn:* Der wirtschaftliche Wert des Geschmacks. Berlin, „Volkswirtschaftliche Zeitfragen", H. 61/62. *P. Drey:* Die wirtschaflichen Grundlagen der Malkunst. Stuttgart 1910. *T. Duret:* Les peintres impressionistes. Paris 1923. Tenże: Histoire d'Edouard Manet. Paris 1906. *J. Evelyn:* Diary (edid. W. Bray) London 1906. *H. Floerke:* Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte. 1904. Tenże: Der niederländische Kunsthandel im 17 u. 18 Jh. Basel 1891. *A. Fontaine:* Les doctrines d'art en France. Paris 1909. *E. A. Franke:* Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus. (Diss.) Emsdetten 1934. *E & J. Goncourt:* Die Kunst des achtzehten Jahrh. München 1921. *Ditto:* Die Begründer des Impressionismus. „Monatsh, f. Kunstw." 1913. *R. Häpke:* Die Entstehung der holländischen Wirtschaft. 1928. *A. Houbraken:* De groote Schouburgh der Nederlandische Konstschilders, Amsterdam 1713 sq. *J Huizinga:* Holländische Kultur des siebzehnten Jhr. Köln 1932. *H. Huth:* Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923. *N. Jaworskaja:* Chudożnik i zritiel wo Francji w siered. XIX wieka. Moskwa, 1928. *K. Lange:* Peter Flötner als Bildschnitzer. „Jahrb. der preuss. Kunstsam. XVII, 1896. *H. Lapauze:* Ingres. Paris 1914. *L. Leroy:* L'Exposition des impressionistes. „Le Charivari" 1874. *W. Martin:* Über den Geschmack des holländischen Publikums im XVII Jh. mit Bezug auf die damalige Malerei. „Monatsh, f. Kunstwiss. 1908. *J. Rewald:* Cézanne, sa vie, son oevre, son amitié pour Zola. Paris 1939. *E. Reich:* Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. Lepzig 1894. *G. Riat:* Gustave Courbet, Paris 1906. *P. Rosenthal:* Du romantisme au réalisme. Paris 1914. *S. Rozental:* O niekotorych socialnych priedposyłkach gołlandskoj i flamandskoj żywopisi XVII w. Moskwa 1927. *O Spann:* Gesellschaftslehre. 1923. *G. Tietze:* Die soziale Funktion der Kunst. Jhb. f. Soziologie, I, 1925. *H. v. Tschudi:* Kunst und Publikum. Berlin 1899. *A. v. Wurzbach:* Niederländisches Künstler-Lexicon. Wien u. Leipzig 1906.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

Ze studiów nad dawnym tkactwem polskim

Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki VII – IX. 1938

I.

Początki badań zagadnienia polskich kobierców strzyżonych i przegląd literatury naukowej przedmiotu. — Stwierdzenie odrębnych cech ich techniki tkackiej. — Kobierzec radziwiłłowski z r. 1721. — Kobierce manufaktury Ogińskich. — Kobierzec tyzenhauzowski manufaktury w Grodnie z posiadania hr. Rajnolda Przezdzieckiego. — Gobeliny i kilimy; ich odrębności techniczne i wspólne cechy artystycznego pojmowania przedstawień obrazowych i ornamentalnych. — Gobeliny figuralne: gobelin z przedstawieniem nadania tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi Czarnemu i geneza jego kompozycji. — Tapisiernie radziwiłłowskie. — Gobeliny z herbami Olizarów. — Kilim z herbami Korffów i Komarów. — Gobelin z posiadania prof. Morelowskiego.

Słusznie poświęcono sztuce tkackiej osobną wystawę, pierwszą zdaje się w Polsce w tym zakresie. Nigdzie bowiem tak, jak w tkactwie, nie dadzą się wyśledzić cechy charakterystyczne ornamentu, może nigdzie nie przebija się w ornamencie to, co jest w nim rodzimego tak dobitnie, jak w dziełach ręki tkacza. Ornament tkanin zdaje się być z jednej strony szczególnie chłonny i wrażliwy na wszelkie wpływy z zewnątrz; lecz wchłaniając wpływy obce, z drugiej strony znów równie często wykazuje skłonności do zachowywania tradycyjnych form ornamentalnych, do konserwowania przekazywanych od pokoleń zespołów barwnych, mówiących o ustalonym i wrosłym w dusze sposobie odczuwania piękna.

Na tym miejscu chcemy się ograniczyć tylko do omówienia działu dawnego tkactwa.

Kobierce strzyżone, — gobeliny, — kilimy, — pasy, — tylko te cztery rodzaje tkanin o różnych technikach mogły być przedmiotem studiów na wystawie Instytutu Propagandy Sztuki od lipca do października 1938 r. Ograniczając się do tych czterech technik pominięto makaty tkane, pominięto hafty i cały obszerny dział różnorodnej, tkanej paramentyki kościelnej, zredukowanej na wystawie do kilku zaledwie jej przykładów. Zbyt obszerny zakres objęłaby wystawa, gdyby chciano gromadzić wszystko uwagi godne, co wchodzić może w zakres tkactwa. Brak byłoby miejsca na danie przeglądu wszystkiego, co w dawnych i nowszych tkaninach możnaby zebrać, nawet gdyby inicjatorom dana była możność przez czas dłuższy przygotowania materiału i systematycznego uporządkowania go. To, co znalazło się na wystawie, samo przez się przy-



81. Kobierzec strzyżony z 1721 r. Wł. ks. Janusza Radziwiłła w Warszawie.

Fot. Cz. Olszewski



82. Kobierzec strzyżony z poł. XVIII w. Wł. parafii Św. Jana w Wilnie.

Fot. Cz. Olszewski.



83. Kobierzec strzyżony z manufaktury Ogińskich. Wł. Zgromadzenia Ks. Misjonarzy w Wilnie.

Fot. Cz. Olszewski.



84. Kobierzec strzyżony z manufaktuy grodzieńskiej.
Wł. hr. Rajnolda Przezdzieckiego w Warszawie.

Fot. Cz. Olszewski.

nosi rezultaty, budzi refleksje, może nie bez głębszego znaczenia dla dziejów sztuki w Polsce, z pewnością ważne zaś dla scharakteryzowania twórczości i dla zapoznania się z tym, co stanowiło styl polskich sztuk zdobniczych.

Przegląd tego, co wystawa w swym rezultacie przynosi, zacznijmy od *kobierców strzyżonych*.

W początkach badań nad kobiercami polskimi prześniliśmy niegdyś „sny o potędze". W czasach, kiedy naukowe traktowanie dziejów sztuki Wschodu było jeszcze w powijakach, narzuciło się amatorom i kolekcjonerom dawnych tkanin zagadnienie pochodzenia najświetniejszych, fascynujących wprost kobierców wschodnich, — jedwabnych, przerabianych złotą i srebrną nicią, których znaczna stosunkowo ilość znajdowała się w rękach polskich, wykupywana później i wywożona od nas za granicę.

Niektóre z nich, a takie właśnie wystawiono w czasie wystawy retrospektywnej w Paryżu w r. 1878 w pałacu Trocadero, miały aplikowane w pośrodku tła herby polskich rodzin magnackich (Czartoryskich). Stąd domysł ówczesny, że tkano je w Polsce i stąd nazwa związana długo z tym typem kobierców — tapis polonais. Nazwa ta przeszła do literatury naukowej XIX w. (Guichard i Darcel, Lessing, Robinson). Dawniejsi polscy badacze podsycali te sugestie. Upatrywano w roślinnym ornamencie bordiur jednego z kobierców tego typu, rzekomy znak fabryczny działającego w Polsce w XVIII w. tkacza, Madżarskiego, w powtarzającym się ułożeniu dekoracyjnym listków jak gdyby w kształcie litery M.

Złudzenia te prysły. Ustalono, że słynne wśród zbieraczy jedwabne kobierce, złotą i srebrną nicią przerabiane, są wytworem najświetniejszego okresu kobiernictwa perskiego XVII wieku, że nie mają one nic wspólnego z kobiernictwem polskim poza tym, iż swego czasu najwięcej ich było w Polsce, że w handlu Polski ze Wschodem odgrywały one znaczną rolę i że w dawnych inwentarzach domów magnackich, szlacheckich i mieszczańskich pełno jest wzmianek o nich. Najczęściej też za pośrednictwem Polski dostawały się one dalej na zachód.

Spadłszy z obłoków, zdawałoby się, że nieliczni zresztą badacze polskiego kobiernictwa powinni byli zejść na grunt realny i polskich wytworów kobierniczych szukać wśród skromniejszych kobierców wełnianych. Lecz i na tym polu badania czas pewien błąkały się po bezdrożach. Zebrawszy pewną ilość polskich kobierców wełnianych, Krygowski opisał je i reprodukował w niemieckim wydawnictwie[1]). Genezę jednak kobiernictwa polskiego pojął zgoła fantastycznie głosząc, że kobierce te są dziełem rąk Tatarów osiadłych na Litwie, którzy technikę tkacką i ornament o cechach wschodnich przynieśli ze sobą na nasz teren.

[1]) Krygowski T. Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche), Orientalisches Archiv, II Jhrg. 1911/12.

Po raz pierwszy na naukowych podstawach oparła wiadomości o kobiercach polskich Konstancja Stępowska[1]); dysponując jednak szczupłym na razie materiałem zabytkowym. Z punktu widzenia wpływów wschodnich w polskiej kulturze artystycznej ująłem z kolei zagadnienie dawnych polskich kobierców[2]), rozszerzając zarazem materiał dotychczas znany, przez wymienienie kilku kobierców, na które przed tym nie zwrócono uwagi i przez dołączenie historycznych danych, dotyczących dziejów kobiernictwa w Polsce. Krótki artykuł w ,,Arkadach"[3]) usiłuje na podstawie analizy ornamentu wyodrębnić pewne grupy kobierców i ustalić chronologię polskiej produkcji kobierniczej. Do tego stanu badań wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki dorzuca pewne rzeczy nowe.

Zebranie na jednym miejscu większej ilości dawnych polskich kobierców wełnianych pozwoliło przeprowadzić porównawcze badania ich techniki tkackiej. Z tego punktu widzenia dotychczas kobierców polskich nie badano, to też rezultat stanowi do pewnego stopnia niespodziankę.

Szczegółowa analiza techniki tkackiej pięciu kobierców polskich znajdujących się na wystawie, tj. kobierca Koniecpolskich (kat. nr 2), czarno-białego z Bielan (kat. nr 1), radziwiłłowskiego z wytkaną w nim datą 1721 r. (kat. nr 4), tyzenhauzowskiego (kat. nr 10) i kobierca o motywach kwiatowych (kat. nr 11), zeszła się z równocześnie przeprowadzoną analizą techniczną, jakiej na moją prośbę podjęła się na szeregu kobierców polskich w zbiorach krakowskich (Muzeum Narodowego, Muzeum ks. Czartoryskich, Muzeum Techniczno-Przemysłowego i Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu) p. mr Danuta Mejro[4]). Łącznie badania objęły 12 kobierców. Ta ilość przeprowadzonych analiz pozwala na wysnucie ogólniejszych wniosków.

Stwierdzono, że polskie kobierce wełniane XVII i XVIII w. odróżniają się od kobierców wschodnich inną techniką tkacką, bardziej skomplikowaną niż ta, którą spotykamy normalnie w kobiercach wschodnich.

1. Polega ona na cofnięciu co drugiej nitki osnowy wstecz, przez przewleczenie przez osnowę przecinającej ją naciągniętej sztywnie, grubszej nitki wątku, *zupełnie niewidocznej na zewnątrz*, tak, że wskutek tego cofnięcia osnowa dzieli się niejako na dwie płaszczyzny, położone jedna pod drugą.

2. Dwie płaszczyzny nitek osnowy łączy i spaja cienka, wijąca się druga nitka wątku, *widoczna wyraźnie* z lewej strony kobierca *między rzędami węzłów*.

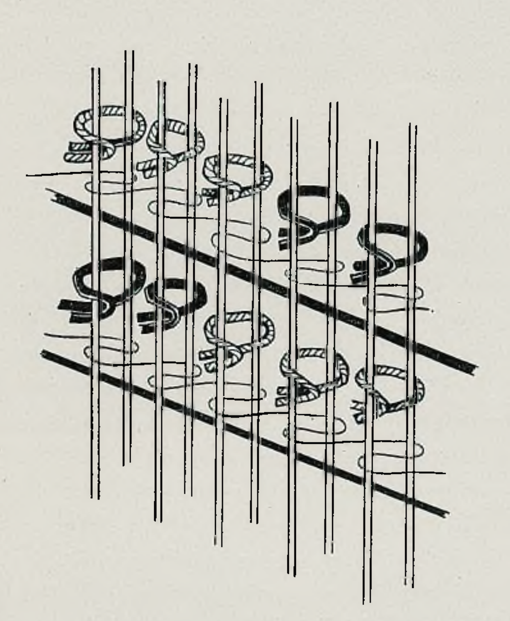
[1]) Stępowska K. Polskie dywany wełniane. Sprawozdania Komisji Hist. Sztuki Polsk. Akad. Umiej. t. VIII.

[2]) Mańkowski T. Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku. Rozpr. Wydz. Filol. Polsk. Akad. Umiej., t. LXIV, nr 3.

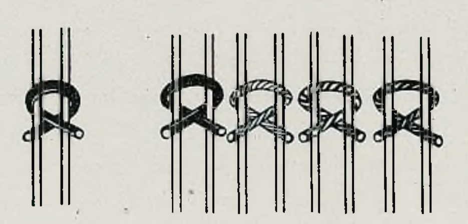
[3]) tenże, Polskie kobierce wełniane, Arkady R. IV, nr 4.

[4]) Pani mr Danucie Mejro składam szczere podziękowania za łaskawą pomoc i trud w przeprowadzeniu analizy tkackiej szeregu kobierców zbiorów krakowskich.

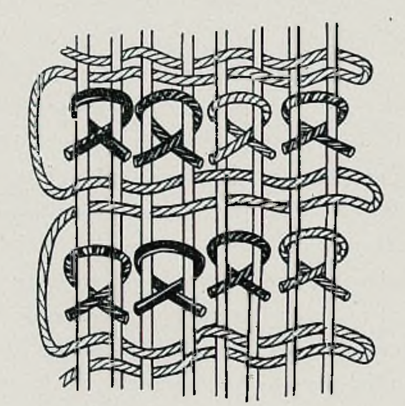
3. Ponieważ parzyste nici osnowy cofając się do drugiej płaszczyzny, obróciły i zabrały ze sobą połowę zawiązania węzła, wskutek tego z lewej strony kobierca widoczna jest tylko druga połowa zawiązania węzła, a nie jak zwykle bywa w kobiercach wschodnich całe węzły.



Sposób wiązania kobierców polskich.



Sposób wiązania większości kobierców wschodnich.



Przerobienie kobierca wątkiem.

Te charakterystyczne cechy techniki tkackiej polskich kobierców wełnianych ulegają w poszczególnych kobiercach tylko nieznacznym odmianom. Różnice dotyczą najczęściej grubości nitki „sztywnej" lub „wijącej się". Ta ostatnia niekiedy (jak w kobiercu w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie) jest lniana, zamiast jak zwykle bywa z naturalnej wełny niebarwionej. Schemat tkaniny i sposób wiązania polskich kobierców wiązanych zbliża się na ogół do wiązania kobierców perskich typu „Kirman" z tą różnicą, że w kobiercach typu tego nici osnowy łączą aż dwie okalające je nitki „wijące się". Ponadto nitka „sztywna" jest zwykle w kobiercach polskich gruba, grubsza od nitek „wijących się", podczas kiedy w kobiercach Kirman nitki szty-

wne i wijące się są jednakowej grubości. Szczegóły te jaśniej niż w opisie uwydatniają się w rysunku.

Stwierdzenia powyższe mówią przede wszystkim o tym, że nie z bliższej nam Turcji, lecz z Persji brane były wzory techniki tkackiej w polskim kobiernictwie. Turecki bowiem sposób wiązania węzłów w kobiercach jest inny (tzw. węzeł giordesowy), inny zaś sposób perskiego wiązania (tzw. węzeł sinna).[1]) Sposób wiązania kobierców tkackich w perskiej prowincji Kirman stanowi odmianę ogólnie-perskiego systemu ich wiązania[2]), nad którym tu trudno byłoby się rozwodzić.

Wobec tych analogii między kobiercami polskimi z jednej strony, a perskimi typu Kirman, nasuwa się pytanie, jakie związki mogły łączyć tkaczy polskich, lub choćby obcego pochodzenia w Polsce pracujących, z położoną w południowo-wschodniej części Iranu, bliską już Zatoki Perskiej prowincją Kirman? Zdawałoby się, że nie bliższe między Persją a Polską drogi handlowe, prowadzące lądem nad Morze Czarne miały decydować o wpływach tkactwa wschodniego w Polsce, lecz dalekie szlaki, wiodące okrężną drogą znad Zatoki Perskiej. Wydaje się to mało prawdopodobne. Raczej należałoby przypuścić, że pierwsi sprowadzeni spod panowania tureckiego do Polski tkacze wschodni mogli rozpowszechnić ten właśnie system tkania kobierców, gdybyśmy nie wiedzieli, że byli nimi sprowadzeni przez hetmana Koniecpolskiego tkacze greckiego pochodzenia z Korfu i innych może wysp archipelagu greckiego.

Wreszcie nasuwa się hipoteza o możliwości przypadkowego tylko podobieństwa techniki tkackiej w Polsce stosowanej i w dalekiej prowincji perskiej Kirmanu, — a[3]) o rodzimym raczej pochodzeniu polskiego systemu tkania kobierców. Za tym przemawiałby może fakt, że pewne techniczne analogie z dawnymi polskimi kobiercami wełnianymi wykazują także kobierce (tzw. „dywany") z okolic Grodna, Białegostoku i z Prus Wschodnich[4]). Jest to technika oparta na dawnych miejscowych tradycjach tkackich, w myśl których kobierzec składa się również z dwóch płaszczyzn, jakkolwiek osiąganych w odmienny sposób.

Opracowanie poruszonych tu zagadnień technicznych, dotyczących polskiego kobiernictwa, wymagałoby osobnego studium, opartego na szerzej przeprowadzonych badaniach porównawczych, na które nie ma miejsca w ramach niniejszego artykułu. Musimy zatem poprzestać na podkreśleniu odrębności technicznej dawnych polskich kobierców wełnianych, a wyprowadzenie genezy tej odrębności pozostawić przyszłym studiom, które podjąć winni specjaliści. Zagadnienie raz postawione jest tego warte.

[1]) Tattersall C. The Carpets of Persia, London 1931, s. 15.

[2]) Ibid. s. 39.

[3]) Mańkowski T. Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII w. Kraków 1935.

[4]) Hahm K. Ostpreussische Bauernteppiche. Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte B. 21, Berlin — Jena 1937.

Czyniąc przegląd kobierców, jakie zgromadziła wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki, zatrzymać się musimy nad niektórymi z nich, godnymi szczególnej uwagi.

Ważnym jest przede wszystkim wydobycie na jaw kobierca strzyżonego o powtarzającym się motywie geometryczno-roślinnym na tle białym, z dwukrotnie w tle tym powtórzoną datą A. D. 1721. Stanowi on własność ks. Janusza Radziwiłła w Warszawie (ryc. 81).

Kobierzec ten przynosi nam nowe dane, dotyczące radziwiłłowskich manufaktur kobierniczych, stwierdza ich wcześniejsze istnienie, aniżeli to dotąd można było przypuszczać. Na podstawie materiałów przechowanych w Archiwum Nieświeskim, w szczególności korespondencji ks. Anny z Sanguszków Radziwiłłowej, żony ks. Karola Stanisława Radziwiłła, zmarłej w r. 1746, z jej intendentem Deshomme[1]) można było mniemać, że w Białej na Podlasiu, siedzibie księżny, kwitła produkcja tkacka w czwartym dziesiątku lat XVIII wieku. Pod wcześniejszą jeszcze datą r. 1732 znajdujemy wzmiankę archiwalną o kobiernicach z Cycyborka[2]), majętności Radziwiłłów położonej w powiecie bialskim. W dniu 11 czerwca 1737 pisała księżna do Deshomme'a: „ponieważ dywany, które kobiernice pokończyły, są tak piękne jako mi piszecie, tedy niech drugie takowe robić zaczną".

Kobierzec z r. 1721 każe nam cofnąć wstecz początki produkcji radziwiłłowskich manufaktur kobierniczych. Wszystko też przemawia za tym, że związać go należy z Białą jako miejscem produkcji. Samo posiadanie go w rękach rodziny Radziwiłłów po dziś dzień mówi zresztą, że to kobierzec radziwiłłowski.

Ornament w nim jest zupełnie oryginalny i w ogólnym swym charakterze nie przypomina żadnego ze znanych nam polskich kobierców. Lecz w szczegółach, w motywach wplecionych w powtarzający się deseń, znajdujemy te elementy, które stanowią także cechę charakterystyczną wielu późniejszych kobierców radziwiłłowskich. Jest nim przede wszystkim grzebyczkowaty i pierzasty, bokiem zwrócony listek, powtarzający się także w kobiercu z herbem radziwiłłowskim, który na podstawie danych archiwalnych możemy datować na czas około r. 1732, a który znajdował się niegdyś w posiadaniu śp. Bohdana Wydżgi[3]). Ten sam motyw znajdujemy też w kobiercu w posiadaniu p. Pawła Borchardta w Monachium[4]). Motyw ten wzięty został chyba z kobierców północno-zachodnich prowincji państwa perskiego, w których ornament ulegał niegdyś wpływom ormiańskim.

[1]) Archiwum Nieświeskie, dział korespondencji.

[2]) Cycyborka, także Ciciborka lub Cicibor.

[3]) Arkady, R. IV, nr 4, s. 167.

[4]) Ibid.

W ornamencie kobierca z r. 1721 chciano upatrywać motyw herbu Ogińskich (Brama), wysnuwając stąd wniosek[1]), że stanowi on wytwór manufaktury Ogińskich. Zapatrywanie to nie znajduje uzasadnienia w ornamentalnych kształtach użytych w tym kobiercu, a rzekomy rysunek herbu Ogińskich zbyt daleko odbiega od heraldycznego herbu Brama, choćby nawet ornamentalnie wystylizowanego. Rzekomy herb mógłby równie dobrze przedstawiać litery K lub H.

Koloryt kobierca tego tworzą barwy: biała oraz żółta o dwóch odcieniach, nadając mu ton subtelny, składając się na całość oryginalną i charakterystyczną. Kobierzec radziwiłłowski z r. 1721 ma jeszcze nadto to znaczenie, że wypełnia znaczną stosunkowo co do czasu lukę między ostatnim przed nim znanym nam datowanym kobiercem z r. 1698 z herbem Odrowąż w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie i analogicznym doń drugim z herbami Kossakowskich w Państw. Zbiorach Sztuki na Wawelu[2]), a pierwszymi przed tym znanymi nam kobiercami, z których jeden wyżej już wspomniany, z herbem domu Radziwiłłów, mogliśmy datować dopiero na czas około r. 1732[3]).

Uzupełnienie szczupłych dotąd danych, dotyczących kobierców manufaktury Ogińskich, przyniosły nam znajdujące się na wystawie kobierce stanowiące własność parafii ś. Jana (ryc. 82) i Zgromadzenia ks. Misjonarzy w Wilnie (ryc. 83). Pierwsze stwierdzają, że kobierców analogicznych, jak znany dotychczas, pochodzący z daru Skirmuntów w Państw. Zbiorach Sztuki na Wawelu[4]), istniało więcej egzemplarzy. Drugi mówi o ewolucji stylu ornamentalnego w kobiercach Ogińskich w kierunku bardziej linearnym, oraz o wytwarzaniu kobierców przeznaczonych specjalnie dla kościołów, jak to stwierdza znak I H S na kobiercu z kościoła ks. Misjonarzy w Wilnie.

Po raz pierwszy na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki mieliśmy możność oglądania kobierca strzyżonego, pochodzącego z manufaktur grodzieńskich na Horodnicy, z herbami i monogramami podskarbiego litewskiego Antoniego Tyzenhauza, z posiadania hr. Rajnolda Przezdzieckiego (ryc. 84). Na podstawie bowiem dotychczasowych danych można było być zdania, że w manufakturach grodzieńskich wytwarzano kobierce tylko gobelinową techniką, zbliżone do wyrobów francuskich Aubusson. Wszelkie pod tym względem wątpliwości usuwa reprezentacyjny kobierzec hr. Przezdzieckiego, wielkich rozmiarów (700 × 235), wykonany z wielką starannością dla Antoniego Tyzenhauza, generalnego zawiadowcy fabryk grodzieńskich i męża zaufania króla Stanisława Augusta.

1) Gralewski J. Sztuka tkacka w Polsce, Arkady R. IV, nr 9.
2) Arkady R. IV nr. 4, s. 167.
3) Arch. Nieświeskie, dział XXVI, regestry dóbr ruchomych.
4) Arkady R. IV, nr 4.

W kobiercu tym zaznaczają się wyraźnie tendencje artystyczne, którym hołdowały grodzieńskie manufaktury. W myśl intencji Stanisława Augusta miały one rozszerzać styl i smak sztuki Zachodu w Polsce. To też w kobiercu tym znajdujemy nie tradycyjne motywy ornamentalne polskiego kobiernictwa, ówcześnie żywe jeszcze w manufakturach magnackich Radziwiłłów i Ogińskich, lecz ornament francuskiego stylu przejściowego od Ludwika XV do Ludwika XVI. Typowy jest pod tym względem bukiet kwiatów związany wstążką, tworzącą wijący się i gięty ornament tła; charakterystyczne są rzucane na tło kobierca kwiatki, tzw. „ornement semé". Najbardziej na poczucie form czasów już Ludwika XVI wskazuje bordiura kobierca. Całość utrzymana jest w barwach jasnych, jakby pastelowych, tło przechodzi od błękitnego do zielonawo-piaskowego. W bordiurze tło jest różowawe. W środkowej części kobierca najbardziej intensywna jest niebieska barwa wijącej się wstążki; poza tym zaznaczonych jest kilka czerwonych akcentów w środkowym bukiecie. Całość o zupełnie zachodnioeuropejskim poczuciu ornamentu i barwy stanowi poniekąd odpowiednik grodzieńskich pasów polskich, w których znajdujemy analogiczne cechy[1]).

Zbliżony do tego kobierca, który widzieliśmy na wystawie Instytutu Propagandy Sztuki, lecz o tle czarnym, miał się znajdować również niegdyś w posiadaniu rodziny Przezdzieckich, odziedziczony przez nich po Tyzenhauzach, dziś zaginiony[2]).

Wzorem kobierca tyzenhauzowskiego były niewątpliwie rysunki artystów francuskiego pochodzenia, pochodzących przeważnie z Lyonu, a sprowadzonych do Grodna, tzw. dessenistów, jak Folville, Selimand, Dupiney i inni, którzy dostarczali manufakturze grodzieńskiej wzorów i pomysłów dekoracji tkanin, a to kobierców, obić meblowych, pasów polskich i innych różnych gałęzi wytwórczości tkackiej grodzieńskich manufaktur[3]).

Zebrane razem *gobeliny i kilimy* nasunęły komitetowi organizacyjnemu wystawy wątpliwości co do znalezienia właściwych kryteriów w odgraniczeniu od siebie wzajemnie gobelinów od kilimów. Jedynym kryterium, jakim się dotąd posługiwano, była technika tkacka, istnienie lub też brak tzw. łańcuszków zwisających na odwrotnej stronie gobelinów, najczęściej na pograniczu barw, stwierdzających, że tkanina była wykonana od lewej strony, co jest charakterystyczną cechą techniki gobelinowej. Wszelkie inne płasko tkane tkaniny, niestrzyżone, uważane są za kilimy.

Rozróżnienie to jest słuszne i nie znamy innego kryterium, którym możnaby go zastąpić. Jeżeli jednak staniemy na stanowisku historyka sztuki i sięgniemy do analizy

1) Mańkowski T. Pasy polskie. Prace Komisji Hist. Sztuki PAU. VII.
2) Z informacji hr. Rajnolda Przezdzieckiego, któremu za nią składam wyrazy szczerej podzięki.
3) Mańkowski T. Pasy polskie. Prace Komisji Hist. Szt. PAU. VII.

stylu ornamentalnego, do porównania zespołów barwnych w polskich gobelinach i kilimach, to okaże się, że jedna technika jak i druga rządzi się tymi samymi prawami, że o ile idzie o dekorację tkanin, odrębności między nimi są nie tak wielkie, zwłaszcza jeśli poza nawiasem pozostawimy gobeliny figuralne, a za przedmiot porównań weźmiemy gobeliny o dekoracji ornamentalnej oraz kilimy. Okaże się wówczas, że obowiązująca i na ogół przyjęta zasada, że każda ze sztuk zdobniczych ma swą odrębną linię rozwoju, w tym wypadku zawodzi i że gobeliny o typie ornamentalnym winny być traktowane przez historię sztuki łącznie z kilimami. W obu tych sztukach tekstylnych, o odrębnej technice, spotykamy się z analogicznym stylem ornamentalnym i z tymi samymi działającymi nań wpływami. Z tych samych też niewątpliwie manufaktur tkackich wychodziły tkaniny wykonywane jedną i drugą techniką.

Wskazują na to nawet przekazane nam wiadomości archiwalne. Z warsztatów radziwiłłowskich manufaktur kobierniczych w Białej na Podlasiu wychodziły zarówno jedne jak i drugie tkaniny, gobeliny i kilimy. W korespondencji ks. Anny z Sanguszków Radziwiłłowej z intendentem Deshomme[1]) znajdujemy wzmianki zarówno o „tapiseriach", które możemy zidentyfikować z zachowanymi dotąd gobelinami cyklu, odnoszącego się do dziejów domu radziwiłłowskiego, jak i o „les tapisseries nommé kilimkowa".

W polskich warunkach produkcji tkackiej, w której rzadko stosunkowo mamy do czynienia z gobelinami figuralnymi, częściej zaś ornamentalnymi, granice między gobelinami a kilimami zacierały się, nie było miejsca na odrębny dla jednej i drugiej techniki zakres przedstawień obrazowych. Wprawdzie wykonywanie wzorów figuralnych, o zakroju monumentalnego malarstwa, nie sięgało techniki kilimowej, lecz na odwrót w gobelinowej technice wykonywano takie tkaniny, które raczej nadawałyby się dla kilimów.

Do dziejów *gobelinów figuralnych* wykonywanych w Polsce wystawa Instytutu Propagandy Sztuki nie przynosi wiele nowego. Wyczerpująca praca prof. Pagaczewskiego[2]) objęła w tym zakresie w swoim czasie tak znaczny materiał, że od czasu jej wydania prowadzone dalsze badania nie mogą wiele nowego dorzucić.

Do bardziej interesujących eksponatów, jakkolwiek nie najwyższej miary artystycznej, należał w tym zakresie gobelin z posiadania ks. Janusza Radziwiłła, przedstawiający nadanie tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi Czarnemu przez cesarza Karola V. Ściśle rzecz biorąc, jest to fragment gobelinu, co najmniej $^1/_3$ część jego bowiem, zniszczona i brakująca, została uzupełniona malowidłem na płótnie (ryc. 85).

[1]) Arch. Nieświeskie, dział korespondencji.

[2]) Pagaczewski J. Gobeliny polskie, Kraków 1929.

85. Gobelin z przedstawieniem nadania tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi przez cesarza Karola V.
Wł. ks. Janusza Radziwiłła w Warszawie.

Fot. Cz. Olszewski.



86. DELBENE (?). Zatwierdzenie tytułu książęcego Radziwiłłów na sejmie w Piotrkowie w 1549 r. Kopia rysunkowa w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.



87. Nadanie tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi przez cesarza Karola V. Obraz olejny w Galerii w Nieświeżu.

Gobelin ten nie był nieznany. Reprodukował go Pagaczewski w swej monografii[1]). Fotografia wówczas zdjęta jednak nie oddaje wielu szczegółów. Prof. Pagaczewski przypisywał gobelin ten manufakturze radziwiłłowskiej w Koreliczach, a czas jego powstania określał na około 1760 r.

Uzupełnienia wiadomości dotyczących powstania tego gobelinu podał prof. Z. Batowski w pracy o Abrahamie Westervelcie[2]). Jako wzorów kartonów na tematy z dziejów domu Radziwiłłów użyto dawniejszych, już istniejących obrazów czy rysunków. Istniała w szczególności kompozycja przedstawiająca akt ratyfikacji w Piotrkowie na sejmie w r. 1549 tytułu książęcego, nadanego Mikołajowi Czarnemu, prawdopodobnie ręki barokowego włoskiego artysty Delbene[3]). Zdaniem Batowskiego, stwierdza to rysunkowa kopia (z gobelinu czy obrazu), sporządzona wraz z kopiami rysunków Westervelta dla króla Stanisława Augusta, znajdująca się w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (teka 176 III, nr 324). Nosi ona podpis: Ratificatio et Confirmatio in Comitibus Generalibus Petricoviae Diplomatis Caesarei Nicolao Nigro Radziwill super Principatus S. R. I. et Ducatus in Ołyka et Nieśwież dati peracta 1549. Porównanie gobelinu z rysunkiem stwierdza zawisłość kompozycji pierwszej od drugiej. Wzorując się na tej ostatniej, zmieniono jednak w gobelinie jego treść, a postacie w kostiumach polskich zamieniono na cudzoziemskie, polskich senatorów na elektorów cesarstwa rzymskiego narodu niemieckiego. Podpis zamieszczony w samej tkaninie po prawej stronie u dołu, zaczynający się od słów: Creatio Nicolai VI Radziwilli dicti Nigri itd. stwierdza, że gobelin przedstawia nadanie tytułu książęcego przez cesarza Karola V, podczas kiedy rysunek przedstawiał zatwierdzenie go przez króla Zygmunta Augusta.

Genezę gobelinu wyjaśnia bliżej zapisek archiwalny[4]), a mianowicie „Dyspozycja dla malarzów uczyniona w zamku... nieświeskim d. 7 Xbris 1752 A° ...", którą Michał Kazimierz Radziwiłł przykazuje, iż „P. Heski ma robić z Kryckim, z Jędrzejem i Konstantym historie Domu Naszego na szpalery pod olej... inne zaś obrazy ma malować mirski malarz Lutnicki..."

Autorem wzorów, według których wykonany został cykl gobelinów z historią domu radziwiłłowskiego był zatem Józef Heski, nadworny malarz Radziwiłłowski, zwany

[1]) Ibid. s. 71, fig. 25.

[2]) Batowski Z. Abraham van Westervelt malarz holenderski XVII w., Przegląd Historii Sztuki, II (1930—31), s. 125—126, 129.

[3]) Prof. Batowski zechce przyjąć szczere podziękowanie za udzielenie mi wiadomości o tym rysunku i jego fotografii.

[4]) Arch. Nieświeskie, kopie rozporządzeń gospod. i prawnych, t. II.

także Heskim starym, gdyż syn jego również był malarzem na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła Rybeńki. Heski nie zadał sobie trudu stworzenia samoistnej kompozycji wzorów, które miał wykonać olejno na płótnie, lecz przynajmniej o ile idzie o wzór gobelinu przedstawiającego nadanie Mikołajowi Czarnemu tytułu książęcego przez Karola V, skombinował ze sobą dwa wzory, które miał przed oczyma. Jednym był obraz czy rysunek (ryc. 86), który Batowski datuje na czas około 1690 r. i przypisuje ręce malarza Delbene. Ponieważ jednak przypuszczalny Delbene przedstawił zatwierdzenie tytułu książęcego przez Zygmunta Augusta w Piotrkowie w r. 1549, przeto zachowując schemat kompozycji i jej tło architektoniczne, pozmieniał Heski postacie biorące udział w akcji, kostiumując je na elektorów cesarstwa rzymskiego, w czym znów poszedł za wzorem dawniejszego obrazu olejnego, jaki znajdował się w zamku w Nieświeżu, a który przedstawiał właśnie nadanie tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi Czarnemu (ryc. 87).

Tymi drogami szła mało oryginalna, kompilacyjna praca Józefa Heskiego w eklektycznie skombinowanych wzorach gobelinu, wykonanych na rozkaz Michała Kazimierza Rybeńki w r. 1752. Wątpliwe jest, czy seria gobelinów z przedstawieniami wybitnych faktów z dziejów domu radziwiłłowskiego wykonana została w Koreliczach. Według wiadomości zebranych w Archiwum Nieświeskim[1]), istnieją dane o czterech właściwie tapisierniach radziwiłłowskich: w Białej w latach 1733—1737 a może i wcześniej, założonej przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową, o której to manufakturze słych ginie jednak po jej śmierci, oraz o dwóch późniejszych tapisierniach: w Mirze, która istniała już w r. 1747, a może także i wcześniej i o ostatniej wreszcie w Nieświeżu, założonej prawdopodobnie przed r. 1752. Istniała też niewątpliwie i tapisiernia w Koreliczach jako z nich najpóźniejsza, założona dopiero po r. 1762 za Karola Radziwiłła Panie Kochanku. Na ogół sprawa miejsca wykonania danego gobelinu nie zdaje się odgrywać najważniejszej roli. Warsztaty gobelinnicze przenoszono z miejsca na miejsce w miarę tego gdzie znajdowano dla nich dogodne pomieszczenie w obrębie obszernych dóbr radziwiłłowskich.

Do cyklu gobelinów z herbami Chorągwie i Pogoń, które prof. Pagaczewski rozwiązał[2]) jako odnoszące się do zmarłego w r. 1743 Józefa Olizara stolnika kijowskiego i żony jego Domiceli z Czetwertyńskich, przybywają dwa dotąd nieznane z posiadania p. Ewy Skrowaczewskiej we Lwowie. Ściślejsze ramy chronologiczne czasu powstania tych gobelinów to lata 1720—1743, stanowiące czas trwania małżeństwa obojga Oliza-

[1]) Arch. Nieświeskie, korespondencja Deshomme'a.

[2]) Pagaczewski, op. cit. s. 54.

rów. Jeden tylko z dwóch gobelinów p. Skrowaczewskiej był na wystawie Instytutu Propagandy Sztuki (ryc. 88), gdyż stan zachowania drugiego przedstawia wiele do życzenia. Oba noszą wspólne cechy z gobelinem reprodukowanym przez Pagaczewskiego[1]), znajdującym się w zbiorach Muzeum Sztuki i Archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Informacje p. Skrowaczewskiej mówią, że według tradycji rodzinnej cały cykl tych gobelinów zdobił niegdyś okrągłą czy też owalną salę jakiegoś dworu na Wołyniu i z tego to cyklu dwie sztuki dostały się niegdyś w posiadanie jej rodziców (Rawskich).

Nie wiemy dotąd nic o jakiejkolwiek manufakturze gobelinniczej Olizarów. Że ona jednak istniała i to istniała przez czas dłuższy, o tym świadczy inny jeszcze gobelin, stanowiący własność ministra Augusta Zaleskiego w Warszawie (ryc. 89). Gobelin, przedstawiający scenę historyczną, triumf Sobieskiego, nosi herby Olizarów i Jełowickich, a te odnoszą się do osoby Konstantego Olizara i żony jego Zofii Jełowickiej primo voto Młodeckiej[2]). Konstanty Olizar był synem Józefa i Domiceli z Czetwertyńskich, których herby zdobią cykl poprzednio wymienionych gobelinów. Zatem przez dwa conajmniej pokolenia wychodziły z nieznanej nam manufaktury Olizarów na Wołyniu gobeliny niewysokiego poziomu artystycznego, o znamionach produkcji prowincjonalnej, oparte na wzorach komponowanych również przez niewysokiej miary rysownika czy malarza. Podnieść należy, że w obu gobelinach, zarówno z posiadania min. Zaleskiego jak i p. Skrowaczewskiej zastosowane są te same zespoły barw, a styl rysunkowych przedstawień nosi również wiele cech wspólnych. Zespół barw nie odznacza się wytwornością, przypomina raczej poniekąd sztukę ludową. Przypuszczać należy, że manufaktura Olizarów nie ograniczała się do produkcji gobelinów wykonanych dla jej właścicieli i że może rozporządzając już materiałem gobelinów olizarowskich z różnych czasów, zdołamy w przyszłości zidentyfikować inne jeszcze, niekoniecznie zaopatrzone rodzinnymi herbami Olizarów.

Studium kobierców i gobelinów w naszych warunkach musi się w znacznej części oprzeć na badaniach heraldycznych[3]). Zbliżona stylem do gobelinów Olizarów jest tkanina, w której nie brak alegorycznych scen figuralnych i krajobrazu architektonicznego, która jednak wykonana jest techniką kilimową (ryc. 90). Mimo to w myśl wyżej wypowiedzianych uwag omawiamy ją na tym miejscu, łącznie z gobelinami, sięgając znów przede wszystkim do heraldyki.

1) Ibid. s. 53, fig. 21.

2) Uruski, Rodzina, XII, 313.

3) Niech mi wolno będzie przy tym złożyć wyrazy podzięki Pani Dr Helenie Polaczkównej, która była łaskawa nie szczędzić mi wskazówek oraz trudu i pracy w rozwiązaniu herbów, którymi znaczono omówione tu gobeliny.

Kilim nosi herby Korffów i Komarów. Jak się okazuje jednak porządek herbów został przez tkacza przestawiony, litery bowiem Z K przy herbie Korffów oraz A K przy herbie Komarów wskazują na to, że chodzi tu o Zofię Korffównę, która wyszła zamąż za Antoniego Komara miecznika wołkowyskiego[1]). Data i napis: „Roku 1773 Mca Julij 15 Dnia w Poławeniu ten dywan zakończony" wskazuje znów na miejscowość Poławeń lub Poławeniek nad rzeką Ławeną w powiecie wiłkomierskim, stanowiącą niegdyś własność Komarów[2]).

Trudniej tłumaczy się dalszy ciąg napisu zamieszczonego na tkaninie, zawierający na wstędze nazwisko „Giuseppe Barciolie Compaon". Nie podobna uważać go za nazwisko tkacza[3]), gdyż nie jest możliwe, by ręka cudzoziemca, a już tym bardziej Włocha, mogła tak kształtować ornament i tak komponować alegoryczną scenę pośrodku tkaniny, jak to widzimy. Kilim zdaje się być darem ślubnym, a może nazwisko włoskie odnosi się chyba do jakiegoś darczyńcy-emigranta, związanego z Antonim Komarem. Charakter tkaniny mówi o jej rodzimej produkcji i nie sięgającym daleko wzorze. Na ogół stylem i czasem powstania bliski jest ten kilim gobelinom Olizarów a nawet bardziej od nich prymitywny. Naiwną scenę alegoryczną w nim trudno odnieść do legendy o Wandzie, jak o tym wspomina praca Szumana[4]).

Na wzmiankę zasługuje także fragment gobelinu, stanowiący własność prof. M. Morelowskiego w Wilnie (ryc. 91). Jasne i żywe barwy, swojskie motywy, bezpośredniość w odczuwaniu natury, sposób przedstawienia ptactwa, bocianów, dudków i kuropatw, drzewek o oddzielonych od siebie poszczególnych listkach, cieniowanych jasno i ciemno, pojmowanie roli Opatrzności, która pielgrzymom zsyła z obłoków deszcz manny, wszystko to mówi o pewnej naiwności, a zarazem świeżości uczuć, jaka gobelinowi temu nadaje szczególny wdzięk. Wielobarwna bordiura wzorowała się na jakimś barokowym szlaku kwiatowo-ornamentalnej tkaniny typu zachodniego. Nie znamy pochodzenia tego gobelinu i nie domyślamy się na razie manufaktury, z której on mógł wyjść.

Omówiliśmy powyżej niektóre tylko eksponaty wystawy Instytutu Propagandy Sztuki, które do dotychczasowej znajomości naszej polskiej sztuki tkackiej wnoszą coś nowego. Pominęliśmy natomiast te, które już były znane i omówione w skromnej jak dotąd literaturze naukowej tego przedmiotu. Pominęliśmy też te działy wystawy, które pozostają w związku raczej ze sztuką ludową.

1) Uruski, Rodzina VII, 134. — Boniecki, Herbarz polski X, 359.

2) Słownik Geograficzny VIII, 707.

3) Szuman S. Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. Poznań 1929, s. 50.

4) Ibid.

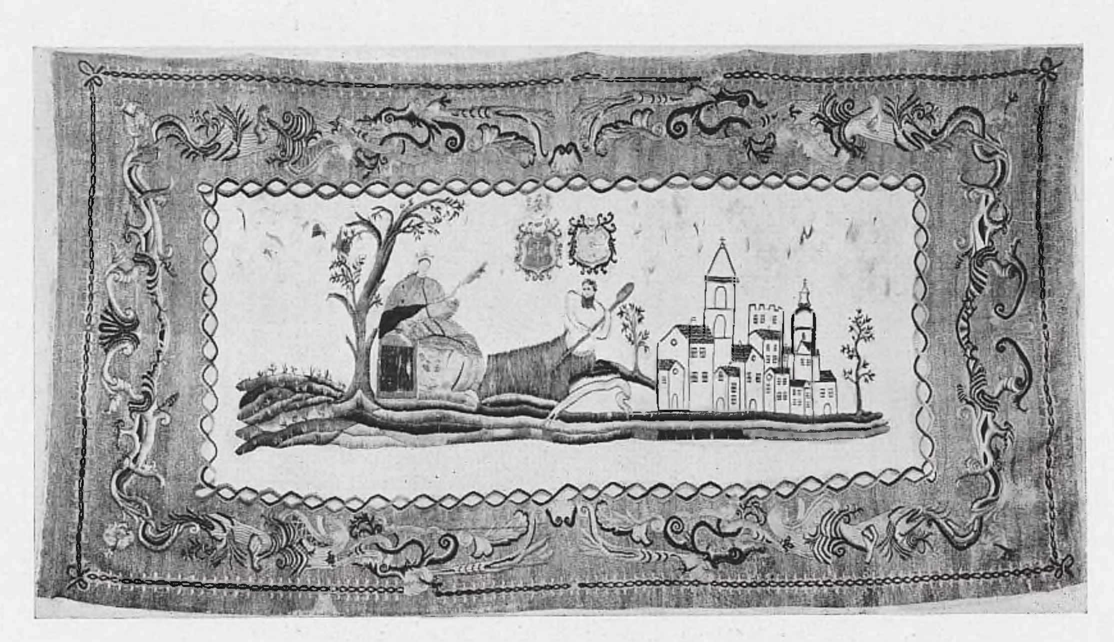


88. Gobelin z herbem Olizarów i Czetwertyńskich.
Wł. p. Ewy Skrowaczewskiej we Lwowie.

Fot. Cz. Olszewski.



89. Triumf Sobieskiego, gobelin z herbami Olizarów i Jełowickich.
Wł. min. Augusta Zaleskiego w Warszawie.



90. Kilim z przedstawieniem alegorycznym oraz herbami Komarów i Korffów.
Wł. p. Henryka Toeplitza w Warszawie.

Fot. Cz. Olszewski.



91. Część gobelinu z Okiem Opatrzności i sceną figuralną na tle krajobrazu. Wł. prof. M. Morelowskiego w Wilnie.

Fot. W. Kaczkowski.



92. Kobierzec polski o motywach Dalekiego Wschodu. Lwów. Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego.



93. Fragment kobierca prawdopodobnie manufaktury Koniecpolskich w Brodach. Lwów. Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego.

Wystawa przyczyniła się niewątpliwie do pogłębienia znajomości dawnej sztuki tekstylnej w Polsce. Lecz ta dziedzina wymaga jeszcze dalszego zarówno skompletowania materiału zabytkowego, jak i uzupełnienia archiwalnych o nim wiadomości, by można wytworzyć sobie obraz tego, czym było dawne tkactwo polskie, choćby tylko w najważniejszych i najbardziej reprezentacyjnych gałęziach polskiej sztuki tekstylnej, jakimi były kobierce, gobeliny i kilimy.

II.

Zagadnienie kobierców mazowieckich i wzmianki archiwalne o nich. — Czarno-białe kobierce strzyżone pochodzące z Bielan. — Porównawcze ich studium z kobiercami polskimi grupy południowo-wschodniej i północno-wschodniej. — Motyw listków ząbkowanych i haczyków oraz analogiczne motywy w kobiercach ormiańskich. — Podobieństwa z motywami w ludowych kobiercach grodzieńskich i wschodnio-pruskich. — Kobiernictwo manufaktur magnackich i kobiernictwo ludowe oraz ich wzajemne na siebie oddziaływanie. — Różnice w technice tkackiej. — Przypuszczalne wspólne źródło kobiernictwa manufaktur magnackich i tkactwa ludowego w dawnym kobiernictwie mazowieckim. — Mylne tezy Hahma dotyczące genezy kobiernictwa wschodnio-pruskiego.

Z rozważań poprzednich na temat polskich kobierców wełnianych wyłączyliśmy kobierzec czarno-biały, który na wystawę Instytutu Propagandy Sztuki przysłany został ze zbiorów Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie. Zainteresowanie, jakie budzi ten kobierzec, chcemy połączyć z omówieniem zagadnienia, które wywołała odrębna na wystawie tej grupa kobierców grodzieńskich, o typie bardziej ludowej sztuki, o technice odmiennej od strzyżonych kobierców wełnianych zarówno jak i od kilimów. Okoliczność, że prócz okolic Grodna, Augustowa i Białegostoku ten typ kobierców spotykany jest także w południowej części Prus Wschodnich, spowodowała, że zajęli się nim także badacze niemieccy[1]).

Rezultaty moich studiów są odmienne od wyników ich badań i łączą się z zagadnieniem kobierców mazowieckich, które pragnę ująć przede wszystkim z punktu widzenia archiwalnych o nich wzmianek.

Podskarbi nadworny króla Zygmunta Augusta zanotował w swych rachunkach pod datą 6 października 1568 następujące słowa: „dnia tegosz dałem postrzigaczowi od postrzigania kobiercza Kro (la) Iego M (ości) białego z czarnim roboty Mazowieckiei... zł 12"[2]).

1) Hahm K. o. c.

2) Arch. Główne, Warszawa, rach. królewskie, nr. 192.

Inne wzmianki o kobiercach mazowieckich pochodzą z archiwum biskupów warmińskich[1]). Pod datą 15 listopada 1596 zanotowano w ich rachunkach wydatek: „mulieribus quae Vormditi tapetia parare debent, marcas 4 grossos 10", zaś pod datą 29 stycznia 1597: „Dedi D. Burgrabiae Vormditten ut ex...t (solvat 3) mulieres 4, quas Illustrissimus ex Masovia vocavit ad paranda tapetia... marcas 45". Biskupem warmińskim był wówczas kardynał Andrzej Batory, a spisany w r. 1604 po jego zgonie inwentarz spadku wymienia między innymi także 11 „tapetia Masovitica".[2])

Te nieliczne jak dotąd znane nam wzmianki archiwalne, dotyczące kobierców zwanych mazowieckimi, wymagają bliższego zastanowienia. Przede wszystkim dotyczy to samej nazwy kobierców, w której zaznacza się ich związek z Mazowszem. W drugiej połowie XVI w. pamięć politycznej samoistności i odrębności księstwa mazowieckiego była jeszcze żywą. Jeżeli w Warmii w tym czasie mówiono czy pisano o sprowadzeniu kobiet-kobiernic z Mazowsza, to rozumiano pod tym określeniem z całą pewnością nie terytorium etniczne, zasiedlone przez ludność mazurską, jakim częściowo były także ówczesne Prusy Książęce, lecz przyłączone stosunkowo niedawno do Korony księstwo mazowieckie. Ten moment należy podkreślić, gdyż produkcja kobiernicza przetrwała także po czasy późniejsze w okolicach tzw. jezior mazurskich w Prusach Wschodnich. Tych okolic powyższe wzmianki archiwalne nie mogą mieć na myśli, lecz politycznie pojęte terytorium byłego księstwa mazowieckiego.

Wynika stąd dalej, że historyczne Mazowsze było miejscem produkcji kobierniczej i to produkcji niepośledniej, skoro z jednej strony kobierce, jak mówi zapisek — roboty mazowieckiej, białe z czarnym sporządzane były do użytku króla Zygmunta Augusta, jak wiemy miłośnika sztuki o wyrobionej kulturze, z drugiej strony zaś skoro człowiek tego znaczenia i kultury jak biskup warmiński kardynał Andrzej Batory, bratanek króla Stefana, sprowadzał również z Mazowsza pracownice tkackie dla wykonywania kobierców do swego użytku.

Musiały się kobierce te odróżniać czymś szczególnym od innych, jak np. od kobierców wschodnich, znanych wszędzie i sprowadzanych do Europy w handlu ze Wschodem muzułmańskim, skoro w rachunkach i inwentarzach oznaczano je wyraźnie mianem odrębnym „tapetia masovitica". Niewątpliwie odróżniały się one od innych techniką tkacką i ornamentem. Czy różniły się także barwą, w szczególności czy były to tylko wyłącznie czarno-białe kobierce, jak na to mogła by wskazywać wzmianka w zapisku rachunkowym podskarbiego nadwornego z czasów Zygmunta Augusta, o tym

1) Arch. Biskupie w Frauenburgu, C 28, p. 285 cyt. w Hahm K. Ostpreussische Bauernteppiche, Jena-Berlin 1937, s. 30.

2) Ibid, s. 289. Vormditten polska Orneta w Prusach Książęcych.

trudno wyrokować. Mogły wśród mazowieckich przeważać czarno-białe, z niebarwionej wełny owiec krajowych tkane kobierce, lecz wiemy równocześnie, że barwienie wełny barwikami roślinnymi było u nas znane z dawna i sporządzania kobierców w innych kolorach także na Mazowszu nie możemy wykluczyć.

Wśród kobierców o cechach polskiej rodzimej produkcji będziemy poszukiwać kobierców mazowieckich, w pierwszym rzędzie wśród biało-czarnych, skoro wiemy, że takie właśnie produkowano na Mazowszu.

Znane nam są dwa prawie jednakowe kobierce czarno-białe, oba pochodzące z klasztoru na Bielanach pod Krakowem. Jeden z nich znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie (w zbiorach E. Barącza), drugi w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie (ryc. 92). Ich analiza form powinna nam dostarczyć może bliższych danych do wyświetlenia interesującego zagadnienia.

Podział płaszczyzny, na której rozwija się ornament, przeprowadzono w nich według schematu wschodniego. Szeroka bordiura oddzielona jest od zewnętrznej i wewnętrznej jej strony jednakowymi szlaczkami od środkowej części kobierca, w której na czarnym tle rozwija się kompozycja ornamentalna, stanowiąca sama dla siebie całość. Ornament bordiury naśladuje wzory wschodnie, w szczególności kobierców kaukaskich. Ornament części środkowej na pierwszy rzut oka czyni wrażenie, jakgdyby wzorowany był na utworach ornamentalnych sztuki Dalekiego Wschodu. Takie wrażenie odnosimy patrząc na rozstrzępienie jego konturów, na utwory ornamentalne, w których trudno na razie się zorientować. Wpatrzywszy się w nie stopniowo dopiero rozpoznajemy nie jakieś smoki chińskie, czy inne zwykłe w sztuce Dalekiego Wschodu motywy, lecz wazon, w który włożono gałązki kwiatów i liści. Dwie główne gałązki stykają się górą ze sobą, inne są rzucone na czarne tło bez połączenia ich z bukietem wetkniętym w wazon. Kształt mający stanowić bukiet zarówno jak i wazon pojęte są anaturalistycznie, rysunek ich jest w wielu miejscach przerywany, znać jakby brak zrozumienia przez tkacza tego, co miał w tle kobierca przedstawić. Są to jakieś abstrakcyjne formy oddalone od pierwowzoru, lub przestylizowane w sposób, który zrazu trudno zrozumieć, a który odbiega od wschodniego zarówno jak i zachodniego sposobu pojmowania ornamentu.

Szczególnie uwagę naszą zwraca sposób, w jaki wystylizowano listki roślin wychodzących z wazonu. Są one ząbkowane, niekiedy na końcach haczykowato zagięte; żeberko biegnące środkiem listka przedstawione jest zazwyczaj zygzakowatą czarną linijką. Ornament mający przedstawiać abstrakcyjny schemat listków, gdyż tak tylko można je określić, wybija się ponad przedstawienie w bukiecie drobnych i mniej licznych kwiatków, o liniach konturów zamazanych i niewyraźnych.

By zdać sobie lepiej sprawę ze stylowego charakteru ornamentu tych kobierców,

sięgnąć musimy do materiału porównawczego, jakiego nam dostarcza nieliczny i niedość ściśle dotąd opracowany, znany nam zasób dochowanych po nasze czasy wełnianych kobierców o znamionach rodzimej produkcji polskiej.

Badania dotychczas przeprowadzone[1]) zdołały wyodrębnić grupę kobierców, których produkcja łączy się w XVI — XVIII w. z południowo-wschodnimi kresami, w szczególności z Brodami jako ośrodkiem produkcji w czasach, kiedy Brody kolejno stanowiły własność Koniecpolskich, Sobieskich, Potockich, protektorów kobiernictwa w tych stronach. W grupie tej zdołaliśmy odróżnić też trzy typy: najwcześniejszy, łączący się z nazwiskiem Koniecpolskich, sięgający może czasów XVI/XVII w. (ryc. 93), typ późniejszy w znanych nam kobiercach datowanych 1698 r., łączący się z czasami Sobieskich (ryc. 94) i chronologicznie najpóźniejszy typ, w którym przeważna część produkcji kobierniczej z pierwszej połowy XVIII w. znaczona jest herbami Józefa Potockiego hetmana w. kor. (ryc. 95).

Wśród polskich kobierców grupa powyższa, na którą składają się te trzy typy, stanowi grupę południową. Geograficznie rzecz ujmując inne grupy nazwać przyjdzie północnymi.

Druga grupa to kobierce radziwiłłowskie (ryc. 96), w których wpływy Zachodu w XVIII w. najsilniej się przejawiły, a których miejsce i sposób produkcji, dzięki materiałom archiwalnym są nam stosunkowo najlepiej znane. Trzecią grupę stanowią kobierce Ogińskich (ryc. 82, 83), o cechach ornamentu groteskowego, częściowo zapożyczonych ze sztuki Dalekiego Wschodu.

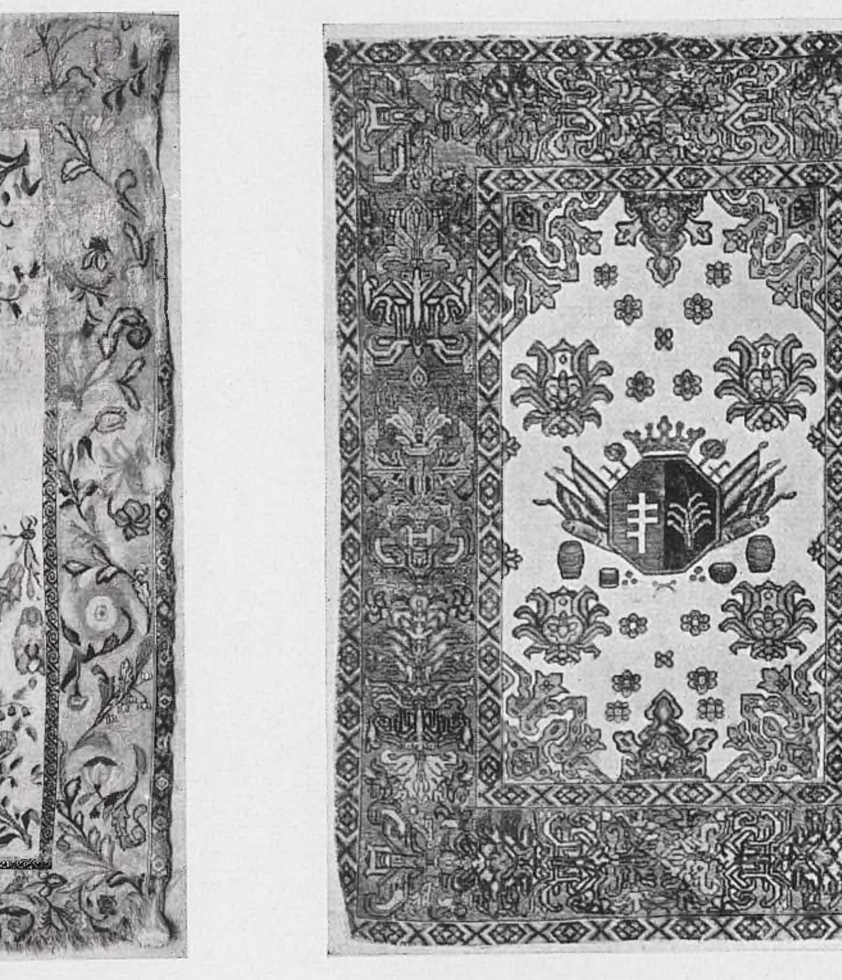
We wszystkich trzech wymienionych tu grupach znajdziemy kobierce o bardziej prymitywnym, ludowym ujęciu ornamentu, znajdziemy i takie, w których znać większą od innych staranność i wyższy poziom techniki kobierniczej, w ornamencie zaś wpływ organizacji manufaktury, postawionej na wyższej stopie produkcji. Wśród kobierców niewątpliwie polskich znajdziemy też sporo takich, których przypisanie do jednej z wymienionych tu grup może przedstawiać wątpliwości, jest jeszcze chwiejne, lub w ogóle nie da się podciągnąć pod kryteria, którymi kierowaliśmy się w odróżnieniu powyższych grup.

W studium porównawcze należy ponadto wciągnąć grupę kobierców o charakterze sztuki wyłącznie ludowej. Geograficznie obejmuje ona produkcję ludową w granicach zamkniętych okolicami Augustowa, Białegostoku i Grodna, z włączeniem w nią południowo-wschodniej części Prus Wschodnich, obejmującej teren tzw. jezior mazurskich.

[1]) Mańkowski T. Sztuka islamu w Polsce XVII i XVIII wieku. Rozprawy Wydz. Filolog. PAU, t. LXIV, nr 3. Kraków 1935 i komunikat pt. Polskie kobierce wełniane, w Sprawozdaniach z czynności PAU z r. 1938.

94. Kobierzec strzyżony z 1698 r. z herbem Odrowąż. Lwów. Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego.

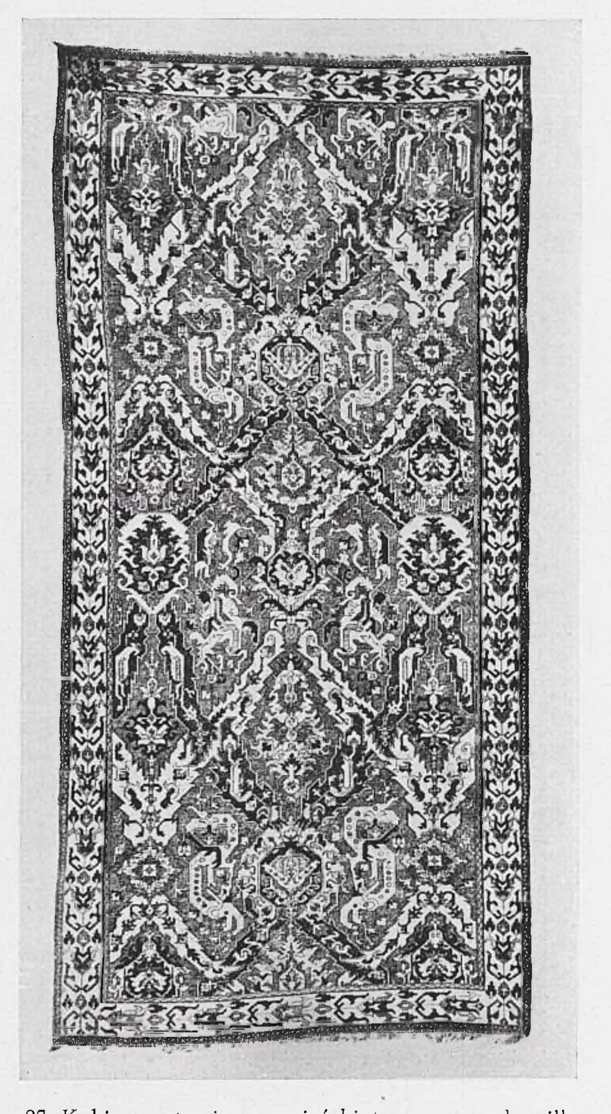
Fot. Cz. Olszewski.



95. Kobierzec z lat 1735 — 1751 z herbami Potockich i Mniszchów, wytwór manufaktury brodzkiej. Kraków. Muzeum Narodowe.



96. Kobierzec strzyżony z herbami Radziwiłłów z czasu ok. 1736 r. Niegdyś znajdował się w posiadaniu ś. p. Bohdana Wydżgi.



97. Kobierzec strzyżony ormiański, t. zw. ,,ze smokami''. Wł. B. Altmana w Chicago, według A. U. Pope'a, Early Oriental Carpets.

Tylko kobierce z tego ostatniego terenu, pochodzące z XVIII i XIX w. zostały niedawno opublikowane w pracy p. Konrada Hahma[1]). Analogiczna do nich produkcja kobiernicza z terenu politycznie polskiego czeka dotąd na opracowanie i ogłoszenie.

Na tle tego jak dotąd dość fragmentarycznego materiału, dającego jednak obraz dawnej produkcji kobierniczej na szerokim terenie Rzeczypospolitej, rozpatrzyć należy porównawczo to, co nam przynosi ornament czarno-białych kobierców w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

Motyw ząbkowanych listków o haczykowato zagiętych końcach, tak charakterystyczny w czarno-białych kobiercach z Bielan (ryc. 92), spotykamy w kobiercach, które na podstawie znajdującego się w jednym z nich w pośrodku radziwiłłowskiego herbowego orła, przypisaliśmy manufakturze kobierniczej Radziwiłłów (ryc. 96) w Białej Podlaskiej[2]). Datę jego powstania można było ustalić na podstawie zapisku archiwalnego na czas około r. 1736. Analogiczny motyw listków ząbkowanych znajdujemy także w kobiercu w posiadaniu p. Borchardta w Monachium[3]), który również przypisać przyjdzie manufakturze radziwiłłowskiej. Ten sam motyw widzimy wreszcie w bordiurze kobierca w posiadaniu L. Bernheimera w Monachium[4]), który jest prawdopodobnie naśladownictwem kobierca wschodniego.

Ten ostatni przykład naprowadza nas na myśl szukania wzoru tego motywu w oryginalnych kobiercach wschodnich. Istotnie też znajdujemy go w kobiercach uznanych dziś za ormiańskie, pochodzących z okręgu Sivas i Van w Armenii[5]) (ryc. 97). Ale nie tylko sam motyw dekoracyjny, lecz także sposób stylizowania ornamentu w kobiercach ormiańskich i polskich jest analogiczny. Spojrzenie zatem na kobiernictwo Wschodu każe nam myśleć o ormiańskich wzorach w ornamencie tego typu kobierców w Polsce.

Spojrzenie w bliższe geograficznie strony ku północy wykazuje znów inne analogie, choć nieco słabsze. W południowo-wschodniej części Prus Książęcych, nad jeziorami mazurskimi, spotykamy trzy rodzaje ludowej techniki kobierniczej: wiązane i strzyżone kobierce (Knüpfteppiche), kilimy (Wirkteppiche) i kobierce o podwójnej osnowie (Doppelgewebe). Te ostatnie wytwory tkactwa ludowego okolic jezior mazurskich w Prusach Wschodnich i niemal identycznych z nimi ludowej produkcji kobierców w Polsce, wytwarzanych według p. Jodkowskiego w trójkącie zamkniętym

1) Hahm o. c. tabl. XXXIV—XLIII, w szczególności tab. XXXVII, XXXVIII, XXXIX.

2) Mańkowski T. Polskie kobierce wełniane, czasop. Arkady 1938, zesz. 4, s. 165.

3) Ibid. s. 165.

4) Ibid. s. 160.

5) Pope A. U., Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Carpets, The Art Club of Chicago 1926, nr 30.

miejscowościami Augustów, Białystok, Grodno, wykazuje podobne motywy. Ząbkowane listki przekształciły się w nich jednak jakby w ząbkowane pałeczki z żeberkiem pośrodku. Układ wzajemny do siebie tych pałeczek w bordiurach kobierców ludowych jest podobny jak układ listków w bordiurze kobierca z posiadania L. Bernheimera, a jeszcze więcej jak w bordiurze kobierca z herbowym orłem radziwiłłowskim pośrodku. Sam motyw, jak przypuszczamy pierwotnie listków, został w kobiercach ludowych uproszczony, zeschematyzowany i zgeometryzowany.

Nie jest to jedyna analogia, która każe nam myśleć o bliskim pokrewieństwie ornamentu wiązanych i strzyżonych kobierców polskich, zwłaszcza grupy kobierców radziwiłłowskich, oraz takich jak kobierzec z posiadania L. Bernheimera i kobierce czarno-białe, które zdają się łączyć z dawną produkcją mazowiecką, — z kobiercami o podwójnej osnowie wschodnio-pruskimi i grodzieńsko-białostocko-augustowskimi. Przy bliższej analizie znajdziemy także analogie między ostatnio wymienionymi kobiercami ludowymi a grupą kobierców z południowo-wschodnich kresów dawnej Rzeczypospolitej. Zaznaczają się te analogie w powtarzaniu tych samych motywów, jak drzewka o prostych, patyczkowatych, jakby uschłych gałązkach, — jak motyw rombów otoczonych haczykowatymi wypustkami, czy siekierkami itp. Dotyczy to zresztą nie samych tylko kobierców ludowych o podwójnej osnowie (Doppelgewebe), lecz także wiązanych kobierców wełnianych z okolic jezior mazurskich w Prusach Wschodnich.

Do grupy kobierców o podwójnej osnowie najbardziej zbliża się stylem i motywami ornamentalnymi kobierzec wiązany w Muzeum Przemysłowym w Krakowie[1]) (ryc. 98) z dwoma wytkanymi w nim herbami, wśród których w jednym zdołaliśmy rozpoznać, według wszelkiego prawdopodobieństwa, herb ks. Gedroyciów-Jurahów. Wskazywałoby to na pochodzenie kobierca z Białorusi, gdzie ród ten był zdawna osiadły, może z okolic, w których wytwarzano równocześnie w innej technice również kobierce o tkaninie podwójnej. Dość wskazać z jednej strony na haczykowate wypustki ornamentalnych kształtów w tle tego kobierca, oraz na paciorkowate proste linijki, łączące te kształty i porównać je z kobiercami wschodnio-pruskimi, reprodukowanymi przez Hahma w jego pracy na tabl. XXXIV, XL, XLI. Pamiętać należy przy tym, że z jednej strony mamy do czynienia z kobiernictwem na wyższym nieco poziomie, pozostającym pod opieką magnackich rodów, w którego produkcji dążono często do naśladowania wzorów obcych, ogólno-europejskich, z drugiej strony zaś z produkcją ludową, w której wzory czerpane może z produkcji manufaktur kobierniczych o wyższym poziomie, w rękach tkaczy wiejskich ulegały sprymitywizowaniu i często groteskowemu traktowaniu pierwotnych motywów (por. ryc. 99 i 100).

[1]) Mańkowski T. Polskie kobierce wełniane, s. 173.

W każdym razie wpływ wzajemny sztuki manufaktur cieszących się opieką magnacką i sztuki na poziomie produkcji ludowej był silny. Folklor mieszał się z produkcją mającą pretensję do przemysłu artystycznego i wzajemnie na nią oddziaływał. Zdając sobie sprawę ze stanu rodzimego kobiernictwa w północnych dzielnicach Polski w XVIII w. musimy, mimo licznych analogii i wspólności wielu motywów, odróżnić produkcję ludową, obejmującą według dotychczasowego stanu badań, teren od jezior mazurskich w Prusach Wschodnich po Białystok i Grodno, od produkcji manufaktur kobierniczych pozostających pod opieką magnatów i wyższej szlachty, sięgającej dalej na wschód i na południe. Były to manufaktury Radziwiłłów na Podlasiu i w okolicach Nieświeża, Ogińskich w nieznanej nam na razie bliżej miejscowości prawdopodobnie bardziej na północ, i inne może, których badania dotąd nie odkryły.

Inne kryterium znów stanowić będzie technika kobiernicza. Te same motywy ornamentalne wychodzą odmiennie w każdej technice. Zazwyczaj też ten sam ornament spotykamy w kobiercach wiązanych, w kilimach i w kobiercach o podwójnej osnowie. O ile technika kobierców wiązanych i kilimów przyszła do nas prawdopodobnie ze wschodu, o tyle technika kobierców o podwójnej osnowie jest właściwą może raczej kobiernictwu północnemu. Na tym miejscu jednak obchodzą nas przede wszystkim kobierce wiązane.

Sięgając chronologicznie dalej wstecz do wieku XVII i XVI i mając na uwadze wiadomości dotyczące kobiernictwa mazowieckiego w drugiej połowie XVI w. musimy przypuścić, że stan rzeczy stwierdzony przez nas w wieku XVIII pozostaje w ścisłej łączności z dawniejszymi czasy i z produkcją kobierniczą mazowiecką wieku XVI, która wygasając w pierwotnym swym ośrodku, na Mazowszu, rozszerzała się natomiast ku wschodowi.

Nie wiemy jaką była organizacja kobiernictwa mazowieckiego w XVI w. i czy i o ile miała ona charakter produkcji ludowej, lub też może pozostawała pod kierownictwem wyższego poziomu kobierników, sprowadzanych z innych stron. Wiemy tylko, że pracownicami tkackimi w XVI w. były kobiety i że w ręku kobiet pozostała ona po wiek XIX w ludowej produkcji tkackiej w Prusach Wschodnich. Wiemy też, że stała ona swego czasu na poziomie, który umiał zadowolić króla Zygmunta Augusta i kardynała Andrzeja Batorego. Z drugiej strony widzimy związki niewątpliwe ornamentu kobierców tkanych w domach wieśniaków mazurskich nad jeziorami wschodnio-pruskimi z kobiernictwem polskim, zwłaszcza północno-wschodnich dzielnic dawnej Rzeczypospolitej, z kobiercami manufaktur Radziwiłłów przede wszystkim, a także i innymi. Mówi o tym wspólność motywów ornamentalnych, nie wolnych od wpływów Wschodu muzułmańskiego, mówi też sam sposób stylowego ujęcia ornamentu w jednych i drugich.

W rozważeniu tych faktów narzuca się wprost z nieubłaganą koniecznością myśl o wspólnym źródle dwóch odgałęzień z jednego i tego samego pnia pochodzących, sztuki manufaktur magnackich i sztuki ludowej znad jezior mazurskich. Z tego, co nam przekazały archiwalne materiały wiemy, że produkcja manufaktur radziwiłłowskich miała charakter na pół domowego przemysłu artystycznego, wykonywanego rękami kobiet pod nadzorem wyższego rzędu kobierników, projektodawców wzorów i zarazem kierowników ich wykonania. Jedna i druga gałęź wyszła z dawnego kobiernictwa mazowieckiego, którego ośrodek w XVI w. przesunięty był bardziej ku zachodowi i znajdował się na właściwym Mazowszu, w granicach dawnego księstwa mazowieckiego.

Przedstawicielami tej wygasłej mazowieckiej produkcji kobierniczej są prawdopodobnie dwa dotychczas znane nam kobierce czarno-białe, znajdujące się w zbiorach Erazma Barącza w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie. Nie sięgają one jednak czasem powstania XVI w., lecz raczej może końca XVII i początków XVIII w. Bordiura w nich jest czysto wschodnia, wzorowana na kobiercach wschodnio-kaukaskich (Dagestan itp.). Środkowa część i jej ornament łączy się natomiast z ornamentem kobierców manufaktur radziwiłłowskich z jednej strony, a ludowych wschodnio-pruskich kobierców strzyżonych z nad jezior mazurskich z drugiej strony. Podczas kiedy na polskim Mazowszu wygasała produkcja kobiernicza, której może ostatnich przedstawicieli widzimy w czarno-białych kobiercach, to bardziej na wschód powstawały nowe centra produkcji na pograniczu etnicznym białoruskim, na terenie W. Ks. Litewskiego. Podobnie jak tzw. persjarstwo, tj. produkcja pasów polskich, tak samo i kobiernictwo w tych stronach podlegało wówczas wpływom magnackich rodzin, zagarniających je pod swą opiekę, organizujących je i zasilających materialnie, podnoszących produkcję na wyższy stopień doskonałości technicznej i artystycznej.

Przeżytkiem dawnego kobiernictwa mazowieckiego pozostały ludowe kobierce strzyżone, wytwarzane przez mazurską ludność włościańską nad jeziorami południowo-wschodniej części dawnych Prus Książęcych i na przyległym terenie, politycznie polskim, Białegostoku i Grodna. Do takiego postawienia sprawy genezy kobiernictwa wschodnio-pruskiego zmuszają nas zarówno nieliczne, lecz przekonywujące dane archiwalne, mówiące o sprowadzaniu z Mazowsza pracownic kobierniczych na Warmię w XIV w., zmuszają nas także analogie motywów ornamentalnych, zachodzące między kobiercami czarno-białymi, w których upatrujemy epigonizm dawnego kobiernictwa mazowieckiego, a kobiercami radziwiłłowskimi i ludowymi wschodnio-pruskimi.

Teza powyższa jest sprzeczna z wynikami obszernej i bogatej w zgromadzony w niej materiał pracy p. Hahma: Ostpreussische Bauernteppiche. Szukając genezy ludowego kobiernictwa znad jezior mazurskich p. Hahm cofa się aż do prehistorii i przypisuje

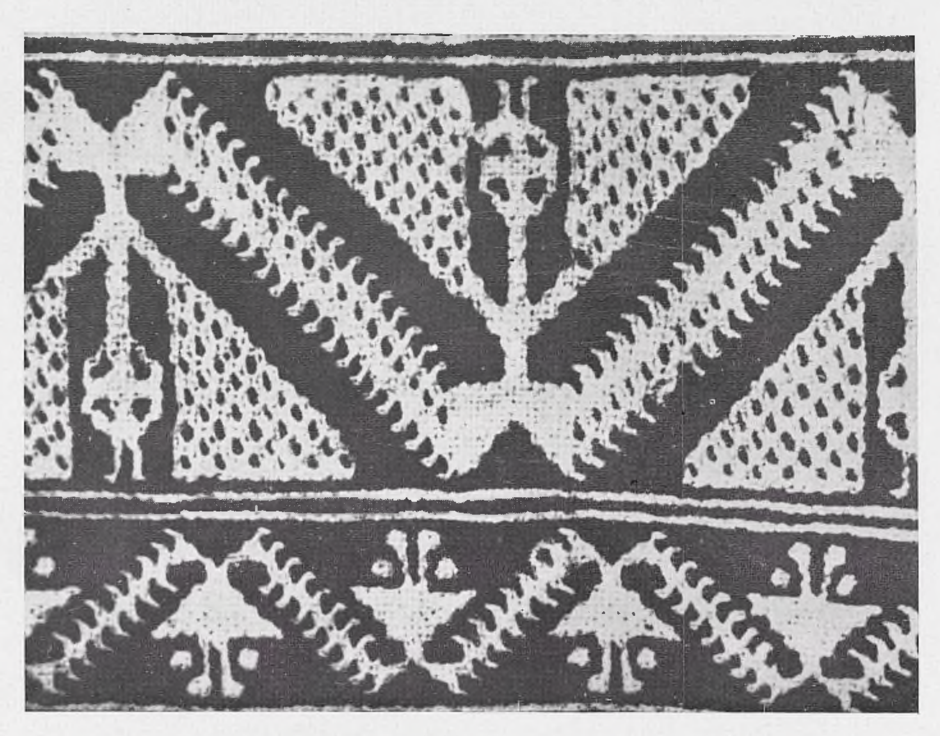


98. Kobierzec strzyżony z herbami ks. Gedroyciów Jurahów (?).
Kraków. Muzeum Przemysłowe.

Fot. A. Pawlikowski.



99. Fragment kobierca ludowego o podwójnej osnowie z Prus Wschodnich. Królewiec. Prussia — Museum. Według K. Hahma, Ostpreussiche Bauernteppiche, ryc. 95.



100. Fragment kobierca ludowego o podwójnej osnowie z Prus Wschodnich. Według K. Hahma, Ostpreussiche Bauernteppiche, ryc. 88.

powstanie tych kobierców skandynawskim i bałtycko-fińskim wpływom. Nie wdając się w bardziej szczegółową analizę ornamentu i nie oddzielając od siebie kobierców o różnych zgoła technikach tkackich, jakimi są kobierce strzyżone, kilimy i tkaniny o podwójnej osnowie podkreśla p. Hahm tylko te motywy ornamentalne kobierców znad jezior mazurskich, które istotnie wykazują pewne analogie z ornamentyką kobierców skandynawskich i fińskich, choć motywy takie mogłyby się znaleźć i znajdują się nawet w najbardziej odległych ośrodkach produkcji kobierniczej we wszystkich może nawet częściach świata. Przygłusza natomiast p. Hahm znaczenie tych momentów, które mogłyby mówić o wpływach wschodnich w kobiercach ludowych wschodnio-pruskich, i o analogiach z kobiernictwem polskim, choć zdawałoby się, że analogie chronologicznie bliższe czasom powstania kobierców ludowych z nad jezior mazurskich (wiek XVIII) winny być w pierwszym rzędzie uwzględnione. Pomija też p. Hahm momenty takie, jak schemat podziału powierzchni kobierca zasadniczo różny na najdawniejszych kobiercach skandynawskich i staroniemieckich, choć i tam wpływy Wschodu mogły docierać i niewątpliwie docierały. Nad koncepcją p. Hahma zaciężyła idea nordycka, zaważyło też małe stosunkowo obeznanie się z analogicznym materiałem w kobiercach polskich, które w tym wypadku w pierwszym rzędzie winny być uwzględnione.

Zagadnienie dawnych kobierców mazowieckich wysuwa się w tych rozważaniach na plan pierwszy. Na podstawie skromnego jak dotąd materiału naszkicowałem tu pierwsze tylko rysy, które może dadzą podstawy do dalszych badań i do uzupełnienia zarówno archiwalnych, jak i zabytkowych danych o tych kobiercach. Spodziewać się należy, że wypłyną jeszcze może inne egzemplarze kobierców, dziś nieznanych i na które nauka nie zwróciła uwagi, a które wzbogacą nasze o nich wiadomości i rozjaśnią interesujący ten, a jak dotąd mało zbadany problem.

KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI

Uwagi z powodu wystawy Adama Chmielowskiego

Honor pierwszeństwa w zgromadzeniu prac malarskich Adama Chmielowskiego na zbiorowym pokazie publicznym przysługuje niewątpliwie Krakowowi. Stamtąd wyszła też pierwsza, aczkolwiek całkowicie chybiona próba omówienia całokształtu jego twórczości malarskiej. Trzeba jednak pamiętać, iż wspomnienia tej ze wszech miar pięknej postaci są szczególnie żywe w Krakowie, wyróżnianym zawsze przez Adama Chmielowskiego — malarza, ognisku działań Brata Alberta — tercjarza. Kraków wreszcie posiada stosunkowo największą ilość jego prac, skupiających się przede wszystkim w zbiorach Braci Albertynów i Muzeum Narodowego, a ponadto w kolekcjach prywatnych, mogących poszczycić się dziełami tak poważnymi, jak *Szara Godzina* i *We Włoszech*. Nie umniejszam też, sądzę, ogólnych zasług podwawelskiego grodu, twierdząc, iż dopiero w Warszawie uczyniono maksymalny wysiłek, na jaki w danym momencie zdobyć się można, aby ująć w formie wystawy całokształt twórczości Chmielowskiego. Mam tu na myśli wystawę w warszawskim Muzeum Narodowym, która, pomimo specyficznych warunków, jakie stwarza typ pokazu pietystycznego, a przede wszystkim szczupłości materiału możliwego dziś do zdobycia, daje już pogląd na linię rozwojową uzdolnień plastycznych tego artysty. Efemeryczności wszelkich wystaw czasowych zapobiega należycie opracowany katalog dr Jerzego Sienkiewicza, który stanowić będzie trwałą pozycję bibliograficzną dla każdego badacza życia i dzieła Adama Chmielowskiego. Idąc dalej, musimy stwierdzić ilościowe wzbogacenie wystawy w stosunku do poprzedzającej ją krakowskiej (w październiku 1938 r.) oraz krytyczną selekcję, która zdemaskowała fałszywe określanie autorstwa niektórych nadesłanych obrazów, a mianowicie: *Klasztoru w Bodzentynie* I i II, oraz *Sań z hołoblą*. Oczywista, powtarzam raz jeszcze, pietystyczny charakter pokazu oraz nader mała ilość odnalezionych dotąd dzieł uniemożliwiły wszelką selekcję wartości obok wskazanego już badania oryginalności, a nawet w tym skłaniały do możliwie daleko posuniętej tolerancyjności. Z powodu tego oglądamy na wystawie prace, budzące poważne wątpliwości co do możliwego autorstwa Adama Chmielowskiego — *W Oborze* (Nr Kat. 26) lub *Sanie* (Nr 14). Znajdujemy też wiele prac słabych, jakich każdy najwybitniejszy nawet artysta uniknąć przecie nie mo-

że, a których w normalnych warunkach nikt by wystawiać nie pragnął. Do tych należy, pomimo pewnych zalet, *Amazonka* (Nr 22), *Obora* (Nr 21) — obraz zresztą w stanie dalekim od wykończenia, należą też portreciki (Nr 5 i 6) z rzędu prac, do niczego artysty nie zobowiązujących. Do słabych zaliczyć trzeba również akwarele z czasu pobytu na Podolu: *Przejażdżka*, *Powrót z przejażdżki*, *Zbocze parowu* I i II, *Owce w jarze* i *Wrony nad urwiskiem*. Akwarele te budzą na pierwszy rzut oka pewne zastrzeżenia co do ich związku z twórczością Chmielowskiego. Noszą jednak cechy tej samej ręki, a pewne szczegóły studium zatytułowanego *Owce w jarze* — Nr 45 (jak np. potraktowanie ogniska i pewnych form zwierzęcych) zdają się przemawiać bardziej, niż tradycje rodzinne, za jego autorstwem. Zresztą do ostrożności w stosunku do prac tego okresn i rodzaju musi skłaniać zbyt szczupły materiał porównawczy i wzgląd na rodzinne zamiłowania do malarstwa. Próbowali malować bracia Marian i Stanisław oraz żona tego ostatniego.

Wymienione tu, przyrodzone, rzec można, braki wystawy nie są jednak najdotkliwsze. O największych informuje nas katalog, podający spis dziewiętnastu obrazów, zaginionych lub nie odnalezionych dotąd. W wielu wypadkach są to dzieła o pierwszorzędnym znaczeniu. Bez *Listu*, *Siesty włoskiej* oraz *Idylli* okres pracy Chmielowskiego w Monachium nie będzie mógł być nigdy należycie oceniony. Zniszczenie *Pogrzebu Samobójcy* dotkliwie odbije się na naszych wyobrażeniach o twórczości tego artysty. Jesteśmy więc podobni archeologom, uradowanym nieraz z odnalezienia byle ułamka czy skorupy. Zadowoleni być musimy, iż udało się tyle zebrać, choćby nawet były to w większości studia i obrazy nieukończone, cieszyć się musimy z zachowanych i wystawionych fotografii *Listu*, *Idylli*, *Siesty* i *Pogrzebu Samobójcy*. Zresztą pierwszy raz oglądać możemy jednocześnie szereg dojrzałych kompozycji: *Ogród miłości*, *Szarą godzinę* (ryc. 103), *We Włoszech*, *Wizję Św. Małgorzaty* (ryc. 105) oraz mocne, aczkolwiek nieukończone dzieło — *Ecce Homo*. Zadowolenie zaś wzrasta, gdy, krążąc z katalogiem w ręku, odnajdujemy dobre studium do *Listu*, *Powstańca na pikiecie* (ryc. 101) — pracę zapewne z pierwszych lat siódmego dziesięciolecia, staranną rysunkowo i technicznie, lecz surową i nieśmiałą kolorystycznie. Dopiero jednak trzy portrety członków rodziny Chojeckich i portret Sygietyńskiego, obok *Biwaku powstańców w lesie* (ryc. 104), noszą te właśnie kolorystyczne i techniczne cechy, które związały się najmocniej z naszym dotychczasowym pojęciem sztuki Chmielowskiego. Z tych względów pewną niespodzianką jest jasny, nieco chłodny w kolorycie, dobrze narysowany, naturalistyczny krajobraz z Zawala na Podolu (ryc. 106). Cienko na gruboziarnistym płótnie malowana postać wiejskiej dziewczynki, gdyby nie wyraz oczu, mogłaby przez chwilę łudzić podobieństwem do prac Ślewińskiego (ryc. 107). Późne prace — *Kameduła w celi* oraz *Roraty*, to świetnie zapowiadające się nieukończone obrazy, z którymi wiąże się ciekawe kolorystycznie studium krajobrazu (Nr 3) ze zbiorów

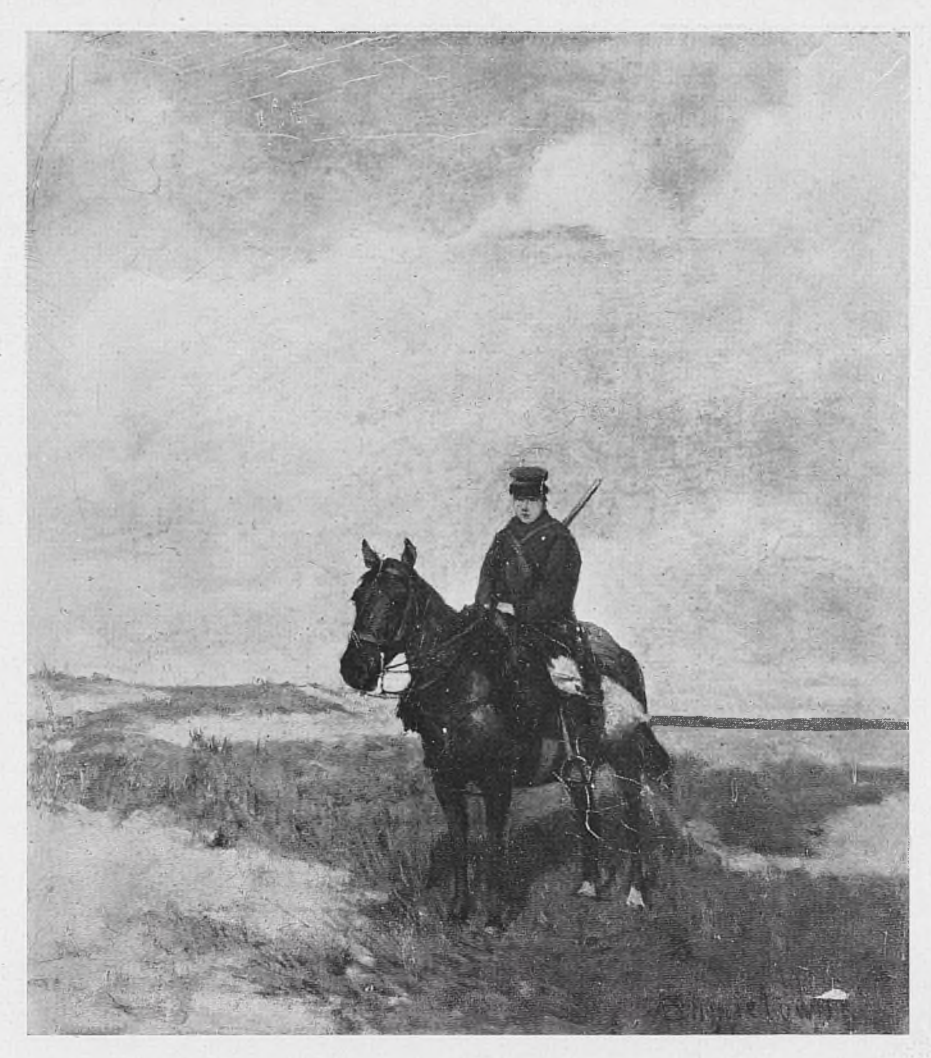
prywatnych w Krakowie. Tak więc pomimo wszelkich luk i przeszkód zamyka się powoli krąg zagadnień, związanych z malarstwem Chmielowskiego, naradza się w wyobraźni widza wizja jego twórczości.

Wystawa Adama Chmielowskiego w Muzeum Narodowym sprawia to dziwne uczucie ulgi, jakie dać może tylko wykonanie niezbędnej, ważnej pracy. Po szeregu świetnych studiów biograficznych ks. prof. Michalskiego, wystawa warszawska jest jeszcze jednym dowodem, iż w naszym stosunku do Chmielowskiego wyszliśmy już poza literaturę popularyzatorską i dewocyjną, poza wysiłki ludzi dobrej woli, lecz nie uzbrojonych niezbędnym narzędziem wiedzy. Po tych, którzy pozostają pod osobistym urokiem żywej dla nich postaci Brata Alberta, przyjść muszą ci, dla których jest już tylko wielkiej wagi postacią historyczną. Przyjść muszą specjaliści, by upomnieć się każdy o cząstkę jego spuścizny duchowej.

Był Brat Albert żołnierzem, walczącym o wolność Ojczyzny, był malarzem i towarzyszem prac i rozmyślań wielu znakomitych artystów swego czasu, był reformatorem społecznym, twórcą nowego zgromadzenia zakonnego swego imienia, był człowiekiem świętym. Zdawać by się mogło, iż podział ten wyznacza już automatycznie granice kompetencji badaczy. Nie wyrokujmy jednak zbyt pospiesznie. Musimy się poważniej zastanowić, czy możliwe jest wyodrębnienie Chmielowskiego jako malarza od Brata Alberta tercjarza, a nawet Chmielowskiego podoficera II-go plutonu kawalerii pułkownika Chmielińskiego. Jedyna droga prowadzi tu niewątpliwie poprzez zasadnicze pojęcie osobowości, jej istotnej wartości. To ze wszech miar aktualne zagadnienie zostało w sposób, przekonywujący głębią ujęcia, omówione przez prof. Kołaczkowskiego w jego przedmowie do XIV tomu dzieł Adama Mickiewicza (tzw. wydania sejmowego).

„Wartość osobowości, stwierdza prof. Kołaczkowski, polega nie na sumie zalet, choć jest od nich w dużym stopniu zależna, lecz na całości indywidualnej. Jedność wewnętrzna jest decydującym momentem przy ocenie osobowości". Nie wyklucza to stanowisko wartości analizy cech poszczególnych. „Analiza i synteza, następujące po sobie na przemian, czytamy we wspomnianym już studium, należą do stałych czynników tego rytmu, jakiemu podlega obcowanie z wielkimi postaciami przeszłości".

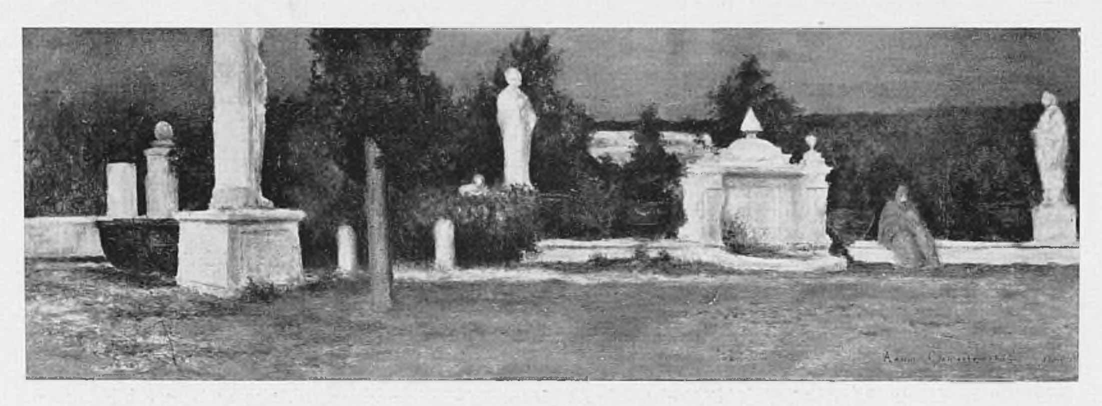
Głód wielkich syntez trapi dotkliwie naszą narodową kulturę chwili obecnej. Zaniedbania nie mogą tłumaczyć opóźnień. Historyk sztuki, sięgając po udział mu należny w badaniach dzieła życia Adama Chmielowskiego, musi przed podjęciem pracy zdecydować, czy wystarczy tu sama znajomość dziejów rozwoju sztuk plastycznych i umiejętność sprzęgania w ich granicach należycie zanalizowanych zjawisk pokrewnych. Wolno mu też na tym poprzestać, jeśli ograniczy swe badania do poszczególnych dzieł, które nie pozbawione są bądź co bądź pewnej samodzielności w stosunku do ich twór-



101. ADAM CHMIELOWSKI. Na posterunku, sepia, 1876 r. Warszawa. Muzeum Narodowe.



102. ADAM CHMIELOWSKI. Wyjazd na polowanie, akwarela. Wł. Braci Albertynów w Warszawie.



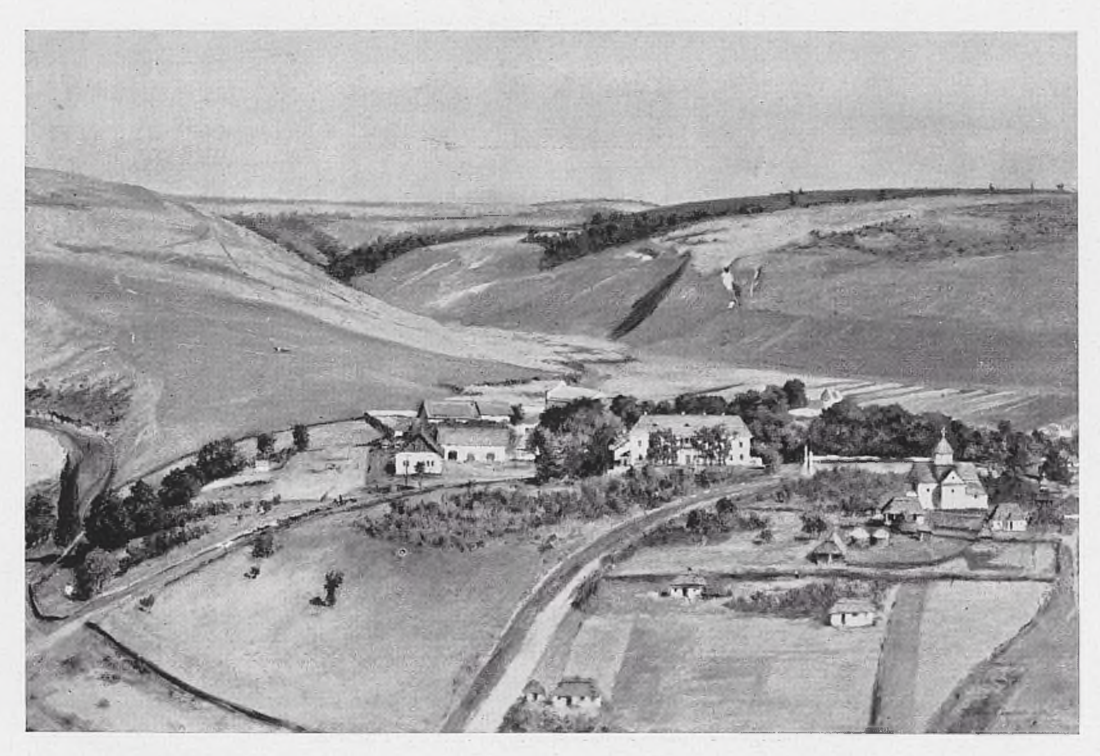
103. ADAM CHMIELOWSKI. Szara godzina, obraz olejny, 1880 r. Wł. prof. dr Kazimierza Kostaneckiego w Krakowie.



104. ADAM CHMIELOWSKI. Biwak powstańców w lesie, obraz olejny, ok. 1874 r. Wł. Braci Albertynów w Krakowie.



105. ADAM CHMIELOWSKI. Wizja św. Małgorzaty, obraz olejny, 1880 r. Wł. Braci Albertynów w Krakowie.



106. ADAM CHMIELOWSKI. Zawale, obraz olejny, 1883 r. Wł. p. Jerzego Dwernickiego w Łańcucie.



107. ADAM CHMIELOWSKI. Dziewczynka, obraz olejny. Wł. p. Marii Morstin-Górskiej w Krakowie.



108. ADAM CHMIELOWSKI. Dziewczynka z kapeluszem, obraz olejny, ok. 1873/4 r. Wł. Braci Albertynów w Krakowie.

cy, lecz ani na drodze analizy całokształtu twórczości, ani tym bardziej syntezy, zmierzającej do określenia osobowości Adama Chmielowskiego, nie osiągnie poważniejszych wyników, jeśli nie rozszerzy znacznie zakresu swej wiedzy zawodowej, unikając zbyt rygorystycznego przestrzegania swych kompetencji.

Nic nie daje historii sztuki polskiej XIX stulecia lepszej okazji do rozszerzenia granic zasięgu swej myśli, jak właśnie badanie twórczości tego artysty i zakonnika.

To, co dotychczas o Chmielowskim napisano, w dużym stopniu oparte jest na wiadomościach zaczerpniętych z szczęśliwie zachowanej jego korespondencji. Sprawia to czasem wrażenie przeróbek i komentowania autobiografii. Nie da się zaprzeczyć, że listy są niezmiernie ważnym źródłem wiedzy w badaniach historycznych postaci, są jednak dla ich poznania co najmniej nie wystarczające, a w ułatwieniach, jakie podsuwają badaczom, tkwi niebezpieczeństwo płytkiego i powierzchownego stosunku, który jest owocem wszelkiej łatwizny. Tymczasem im większą jest wartość człowieka, tym liczniejsze i różnorodniejsze tkwią w nim zależności. Geniusz, według słów Brzozowskiego, to przecie maksimum zależności. Wielki człowiek jest więc nie tylko ściśle zrośnięty ze swoją epoką, lecz jest „wyrazem starej tradycji i profetyczny jednocześnie", co, musimy się zgodzić, o wiele przerasta samowiedzę jednostki. Nie możemy więc poprzestać ani na słowach własnych Chmielowskiego, ani też na wspomnieniach osobistych, stykających się z nim ongiś jednostek. Badania nasze muszą sięgnąć o wiele dalej i głębiej.

Zasadniczym rysem rozwoju osobowości Chmielowskiego jest stopniowe, lecz stałe tworzenie się świadomości powołania, fatalistycznej niemal konieczności poświęcenia się idei służby Bożej. Jego własne, potwierdzające to wypowiedzi znane są dzięki korespondencji i nie będę do nich sięgał ponownie. W każdym razie pytanie: *Sztuka czy Bóg?* — „*Czy sztuce służąc, Bogu też służyć można?*", postawił sobie Chmielowski dość wcześnie, o wiele wcześniej, niż decydującą odpowiedź dać na nie potrafił. Musimy więc rozpocząć poszukiwania, których celem będzie wykazanie, czy były i jakie były czynniki oddziaływać mogące na tworzenie się i ustalanie tej właśnie świadomości własnego powołania w umyśle przyszłego członka III-go Zakonu św. Franciszka.

Zdaniem moim zbyt mało zwracano dotąd uwagi na postać Lucjana Siemieńskiego (1809—1877), dobrowolnego opiekuna i przyjaciela, rzec można, o wiele młodszego Adama Chmielowskiego (ur. w 1846 r.). Należy wreszcie ustalić, czy rzeczywiście rola Siemieńskiego ogranicza się do patronowania młodemu malarzowi i nie przekracza znaczenia zwykłej znajomość, o tyle jedynie ważnej, że zawdzięczamy jej tak cenne dla nas listy. Już z treści tej korespondencji wynika, że Chmielowski żywił duży szacunek do wiedzy swego starszego przyjaciela, korzystał też nieraz z jego erudycyjnej przewagi.

„Ślicznie dziękuję Szanownemu Panu, pisał doń z Monachium, za tytuły książek — i rady — kilka z tych książek znam dobrze — ale o inne wystaram się i będę czytał. Biblię mam w domu. Danta czytałem, ale i będę jeszcze czytał..."

Nie jest to jeszcze dowodem ściślejszych jakichś związków. O wiele bardziej zastanawiająca jest dziwna zbieżność poglądów, będących zarazem własnością Siemieńskiego jako też Chmielowskiego. Zwróćmy tylko uwagę na identyczne niemal zapatrywania na istotę i cele sztuki lub zagadnienia polityczno-społeczne.

Jak wiadomo, poglądy swoje na sztukę utrwalił Chmielowski w artykule zatytułowanym „O istocie sztuki", a opublikowanym w „Ateneum". Wśród niezmiernie zaś licznych prac Siemieńskiego znajdujemy rozprawkę „Duch i symbolika w sztuce", której treść zasadnicza posiada wiele punktów stycznych ze wspomnianym już artykułem w „Ateneum". Nie mogę tu poddawać jakiejś szczegółowszej analizie obu tych rozprawek. Poprzestanę jedynie na paru cytatach, ilustrujących idee podstawowe.

„Sztuka jest tylko symboliką cielesnego, moralnego i duchowego stanu ludzkości w różnych okresach jego rozwoju", mówi Siemieński w swej pracy, dorzucając w innym znów miejscu: „Śmiało twierdzę, stawiając opór materialistycznym dążeniom, że sztuka plastyczna niczym nie jest, tylko językiem na oddanie ludzkich uczuć i pojęć; pomniki, obrazy, posągi, gmachy są jakby rozmową słyszaną oczyma, symbolem, wyrażającym rozmaity stan duszy". „Trudno przypuszczać, czytamy z kolei w jedynej publicznej wypowiedzi Chmielowskiego na ten temat, żeby sztuka była jakimś osobnym światem... Jeżeli więc sztuka wydaje się być czymś oderwanym od życia, wina to barbarzyństwa ludzi, fałszywych teorii, nie zaś samej sztuki. Tej nie trzeba się uczyć, trzeba tylko duszę swoją kształcić i podnosić. Wielki człowiek robi wielkie dzieło, mały człowiek i jego dzieła są drobne, bo twórczość nie jest udziałem człowieka, chyba tylko w przenośni, tak wyrazić się można. Udziałem człowieka jest siebie samego zakląć w słowo, kamień, tony... Jak o antytezę sztuki prawdziwej, wyrażającej się przez styl czyli indywidualności duszy, można postawić sztukę fałszywą, udaną, wyrażoną przez manierę, sposób, sztukę nauczoną".

Jeszcze wyraźniej występują zbieżności poglądów Siemieńskiego i Chmielowskiego w stosunku do aktualnych podówczas zagadnień polityczno-społecznych. Siemieński, pochodzący ze znanej i wysoko skoligaconej rodziny, żołnierz 1831 roku, emigrant następnie o wybitnie demokratycznych przekonaniach, po osiedleniu się w Krakowie, skończył jako zdecydowany demokracji przeciwnik. Artykuł „Emerson i jego filozofia" jest najlepszym tej zmiany dowodem. „Demokratyzm do niczego nie zmierza, czytamy w tym artykule, tylko do zatarcia indywidualizmu lub utopienia go w łonie mas. Jeżeli masz jakie prawa, chcą ci je wydrzeć; jeżeli charakter, boją go się; a geniuszu lub talentu zazdroszczą... Chcieć zrobić równość w życiu, jest jedno, co tak urządzić społeczność, aby się indywidualność zatarła..."

Zagadnienia te musiały być poruszane w listach Siemieńskiego do Chmielowskiego, gdyż w jednym z listów tego ostatniego znajdujemy ustęp, będący niewątpliwie odpowiedzią na jakieś związane z nimi indagacje. „Kwestie społeczne, brzmiała przypuszczalna odpowiedź, bardzo z gruba traktuję. Wolność wydaje mi się niemożebną na świecie, a równości bym nie chciał za żadne pieniądze, chyba by wszyscy równo głupi się stali, — co nie zabawną byłoby rzeczą, więc do rewolucji socjalnych nie mam nabożeństwa..."

Daleki jestem od wyciągania z wyników tych zestawień wniosków, zbyt daleko sięgających, a pozbawiających Chmielowskiego prawa do zdobycia przedstawionych tu poglądów drogą własnych poszukiwań i przemyśleń. Tym niemniej wspólne te inklinacje musiały wpłynąć na zacieśnienie się węzłów sympatii do Siemieńskiego i odwrotnie oraz na pogłębienie współżycia. Tego rodzaju przypuszczenie jest o tyle ważne, iż ewolucja duchowa Siemieńskiego doprowadziła go w okresie znajomości z Chmielowskim do głęboko pojętej religijności, kultu mistyków i świętych, wśród których św. Franciszek z Assyżu odgrywał rolę wybitną. Nie były to tylko zainteresowania człowieka wiedzy, zamiłowania poety. Tkwiła w tym szczera wiara w niewyczerpaną moc ideałów i wskazań wielkich postaci chrześcijaństwa. Ciekawą pod tym względem wypowiedź znajdujemy w artykule — „Wychowanie ludu wiejskiego". Rozmyślając nad wartością „literatury dla ludu" i sposobami podniesienia zaniedbanej materialnie i kulturalnie warstwy, stwierdza Siemieński, iż w tym wypadku potrzeba czegoś więcej, niż drukowanej bibuły po najtańszej cenie. „Zastanawiając się nad tym, konkluduje wreszcie, zawsze mi staje w myśli ów średniowieczny, urodziwy, bogaty, wykształcony młodzieniec, co wziął za panią swoich tajemnych myśli Ubóstwo, co ukochał ludzkość ukrzyżowaną, cierpiącą i wzgardzoną i, zrzuciwszy publicznie szaty swego stanu, przywdział płaszcz żebraczy... Przez tę ofiarę ukoił nienawiść ubogich, godząc ich z majętnymi... i tak wojna między tymi co posiadają, a tymi, co nie posiadają, straciła swą zawziętość, przez co wzmocniły się osłabione węzły społeczności chrześcijańskiej. Ów szaleniec, a był nim św. Franciszek z Assyżu — stał się najgłębszym popolitykiem.

Tym razem odpowiednikiem tych słów są czyny Chmielowskiego.

Może dalsze badania ustalą lepiej granice tego niewątpliwego związku dwu dusz, które, jak można sądzić, zrozumiały się należycie. W każdym razie nie przypuszczam, aby Chmielowski nie znał takich prac swego protektora, jak na przykład: „Mistyka i poezja św. Teresy Hiszpanki" (1870), „Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza" (1871), „Św. Franciszek z Asyżu" (1873), lub zbiorku tłumaczonych poezji pod tytułem — „Święci poeci. Pieśni mistycznej miłości" (1877). Stąd chyba można wnioskować, iż głębsze zapoznanie się z ideałami franciszkańskimi, z ca-

łą głęboką mistyką chrześcijańską zawdzięcza Chmielowski również pismom Siemieńskiego, dzięki którym mógł się zetknąć z wybitnymi postaciami świata chrześcijańskiego: św. Franciszkiem, św. Bonawenturą, błog. Jakubem z Todi, św. Teresą i św. Janem od Krzyża. Dalsze losy życia Adama Chmielowskiego nasuwają też mimo woli wspomnienia tłumaczonych przez Siemieńskiego (w zbiorku „Święci poeci") poezji błog. Jakuba z Todi — franciszkanina: „Pieśni o nowej drodze życia" i „Pieśni o ubóstwie".

Niewątpliwie Siemieński nie jest jedynym człowiekiem, którego spotkał Chmielowski na drodze swej ewolucji duchowej, tworzenia się świadomości powołania. Znany jest dużej wagi epizod, jakim był pobyt u prałata Pogorzelskiego w Szarogrodzie. Ten „święty prałat", jak pisze do swej rodziny Brat Albert, wywarł jakiś bliżej nie określony, dobroczynny wpływ na duszę Chmielowskiego w przeddzień obalenia ostatnich tam, dzielących go od heroizmu ofiary. Niestety zbyt mało o tym wiemy, podobnie jak o stosunkach łączących go na terenie Krakowa z O. Rafałem Kalinowskim — karmelitą i dawnym zesłańcem na Sybir, oraz O. Wacławem Nowakowskim — kapucynem, byłym powstańcem i sybirakiem. Co o tych związkach wiedzieć można, podaje ks. prof. Michalski w swej pracy o Bracie Albercie.

Pomijam tu w tej chwili ciekawe z innych względów stosunki Chmielowskiego z Maksymilianem Gierymskim, Chełmońskim, Witkiewiczem czy Wyczółkowskim. Kontakty te, niedość jeszcze zbadane, posiadają, jak można sądzić, większe znaczenie dla rozwoju duchowego wymienionych artystów niż odwrotnie.

Może już to, co dotychczas nieco obszerniej zdołałem umotywować, wystarczy do potwierdzenia przypuszczeń, że w ugruntowywaniu poglądu na cel swego życia, na swe właściwe powołanie nie był Chmielowski odosobniony i opuszczony przez współczesnych. Jednak fakty te wskazać nam są zdolne jedynie pewne czynniki, sprzyjające rozwojowi tego procesu, i same przez się nie zdradzą jego źródeł, ukrytych w głębi duszy Brata Alberta — człowieka historycznego.

Wiek XIX dla Polski jest wiekiem wielkich uniesień, bezgranicznego samozaparcia się jednostki zarówno w walce orężnej, jako też ideowej. Rytm walki fizycznej i głęboko pojętego doskonalenia się duchowego, walki z wrogiem i zmagań z samym sobą w imię tej samej idei odrodzenia narodowego, wiąże dzieje myśli i czynu tego stulecia w jedną organiczną całość.

Symboliczne niemal dla ducha tej epoki są postacie żołnierzy, po złożeniu broni przywdziewających sutanny i habity zakonne, lub bez przybrania szat duchownych, apostołujących przytłoczonym przez klęskę rzeszom rodaków z całkowitym zaparciem się siebie samych. Przypomnijmy sobie założycieli zakonu Zmartwychwstańców, byłego ułana ks. Hieronima Kajsiewicza i artylerzystę ks. Piotra Semenenkę, lub jednego

z pierwszych członków tego zakonu ks. Duńskiego, związanego potem z Kołem Sprawy Bożej, a uprzednio oficera wojsk polskich w r. 1831 i uczestnika wyprawy Zaliwskiego.

Przypomnijmy sobie wreszcie Adama Celińskiego (1809—1837), który pod Ostrołęką prowadził do ataku batalion, utalentowanego poetę, zaniedbującego sztukę dla prawdziwie apostolskiej pracy wśród skłóconych mas emigracji, z braku pieniędzy pieszo przemierzającego Francję, aby nawiedzać poszczególne skupienia rodaków.

Żeby zrozumieć tak dziwne z pozoru kontrasty, wystarczy wmyśleć się nieco w te dwa urywki rozmów i przemówień Adama Mickiewicza, które cytuję.

„Zapytaj się sam siebie — powiedział poeta w rozmowie z Garczyńskim — czy po reducie Ordona, na której wysadzenie w powietrze patrzyłeś na okopach Warszawy, czy ci starczy Hegel? Powiedz, co ci jaśniej świeci: czy wulkan owej reduty, czy błędne światełko heglowskie?".

Jaką więc miała być dalsza droga żołnierzy z okopów Warszawy, jakie obowiązki? „Kto zaniedbuje modlitwy — mówił Mickiewicz w Kole Sprawy Bożej — kto nie pamięta, że my duchem Chrystusowym idziemy dalej, kto w codziennych rankach swych wysileniem ducha nie pracuje nad jego podniesieniem, ten na ziemi niczego nie dokaże, ani teraz, ani potem".

Takie oto jest nieuniknione następstwo dwu rytmów, związanych ze sobą wzajemną kolejnością przyczyn i skutków.

Toteż, gdy załamie się walka orężna roku 1863, ukażą się z kolei na gruncie Krakowa jednako wciąż bohaterskie postacie żołnierzy-zakonników: Ojca Nowakowskiego — kapucyna, Ojca Kalinowskiego — karmelity, po którego śmierci zabierano nawet ziemię z mogiły, a wreszcie Brata Alberta — tercjarza, opiekuna nędzarzy, zakładającego w końcu XIX wieku nowe zgromadzenie zakonne.

Sądzę, że całe to zestawienie posiada już swoją wymowę i wskazuje na właściwy kierunek badań, zmierzających do wykrycia cech podstawowych osobowości Chmielowskiego, kierunek, podkreślam, którego słuszność trzeba jednak jeszcze udowodnić, aby uniknąć zarzutu zbytniego sugestionowania się zjawiskami pod względem formy zbliżonymi, a wypływającymi może z intencji odmiennych i na innym wyrastających podłożu.

Upadek państwa polskiego i oglądanie się za środkami ratunku tego, co pozostało, a więc całej masy narodowej, odkryło już myślicielom końca XVIII wieku niewątpliwą prawdę, że jedynie podniesienie duchowej wartości i moralnej spójni społeczeństwa zdoła uratować naród od zagłady, stworzy podstawy odrodzenia. Poglądy te, pojawiające się po raz pierwszy w dziełach Stroynowskiego, znalazły pełny wyraz u Staszica i Kołłątaja. Ożywiony i w dużym stopniu samodzielny ruch umysłowy w dzie-

dzinie filozofii społecznej, wskutek zapewne swych racjonalistycznych założeń, nie zdołał stworzyć jakiegoś silniejszego prądu ideowego, wyczekiwanego już przez narastające pokolenia. Myśl jednak zasadnicza, wyzwolona, że tak powiem, z pęt naukowości, miała stać się podstawą zmagań i trosk XIX stulecia.

Romantyczna poezja, powiewy niemieckiej filozofii idealistycznej, teorie religijno-społeczne St. Simona, wypełniły przestrzeń, dzielącą te pierwsze wysiłki uświadomienia sobie zadań, narzuconych przez nową rzeczywistość, od chwili narodzin mistyki narodowej, z głęboko pojętego ducha chrystianizmu płynącej.

Chwila ta wiąże się nierozerwalnie z historią upadku powstania listopadowego i klęsk politycznych emigracji na terenie Francji, niweczących ostatnie nadzieje na obce poparcie i pomoc. „Lecz czymże poburzyć dzisiaj chrześcijaństwo, jakimże jękiem wypłakać wojnę przeciw ciemięzcy? Czy miłością bliźniego? To słowo boskie niknie z wiarą, nauka Chrystusa idzie w zapomnienie — ludzie rozumem egoizmu swego chcą się rządzić — nie masz wiary w miłość bliźniego", czytamy podówczas w „Pielgrzymie Polskim". Płynąca stąd tęsknota do świata, zbudowanego na podstawie sprawiedliwości i miłości bliźniego, prowadziła nieuchronnie do spotęgowania napięcia życia religijnego, zwracała myśl ku ideałom społecznym, pojętym w duchu chrystianizmu.

Już na lat kilka przed wybuchem ruchu zbrojnego 1831 roku trzech studentów Uniwersytetu Warszawskiego: Bogdan Jański, Ludwik Królikowski i Teodor Olechowski, utworzyło związek przyjacielski, o którym powie następnie Królikowski: „Uznawaliśmy, że połączenie nasze we trzech było spełnieniem rady ewangelicznej i dawało nam rękojmię spełnienia wszystkich obietnic Chrystusowych, tak w nas, jak ojczyźnie". Pierwszy z tej trójki dał się poznać następnie jako mistyk i wpływowy działacz religijny wśród emigracji, drugi jako fanatyczny utopista, marzący o Polsce Chrystusowej, poszukujący dróg reform społecznych, zgodnych z nakazami Ewangelii.

To przygotowanie umysłów młodzieży ułatwiło szybkie krzewienie się nowych idei religijno-społecznych, pozyskiwanie dla nich wciąż nowych wyznawców. Na lat siedem przed podjęciem działalności przez Towiańskiego, przed powstaniem Koła Sprawy Bożej, nawrócony przez Jańskiego Celiński spieszy o żebraczym chlebie z Paryża do Agen, by przez publiczną spowiedź i przystąpienie do Komunii Św. w dniu 29 listopada 1835 roku wybłagać zgodę wśród skłóconych rodaków i drogą tą cel swój osiąga.

W rok potem, zachęcony przez Mickiewicza, zakłada Jański w Paryżu swój klasztorek, znany jako „domek Jańskiego", w którym przekształca sceptyków i niedowiarków na późniejszych założycieli zakonu i kapłanów. Gdy wreszcie zjawi się na gruncie Paryża Towiański, gdy powstanie Koło Sprawy Bożej, przesłoni wszystko gigantyczna postać Mickiewicza o namiętnej duszy proroka czy świętego, pełnego wiary w zbliżanie się nowej fazy chrystianizmu, urzeczywistnienie się idei chrześcijańskiej w życiu spo-

łecznym i politycznym, depczącego swe indywidualne zamiłowania, poświęcającego swą sztukę, wszystko, co było dlań indywidualnie przypadkowe, w poczuciu wartości ofiary samozaparcia dla odrodzenia narodu.

Myśl podstawowa, absorbująca umysły ideologów pierwszej połowy XIX wieku, iż nie ma Polski bez sprawiedliwości, sprawiedliwości bez miłości bliźniego, a „miłości bliźniego bez miłości Boga" (jak stwierdza Jański), przeorała całe życie duchowe narodu, stwarzając podstawę tych dziwnych przemian indywidualnych, na które w swoim miejscu zwracałem uwagę.

Powstanie 63-go roku, jego upadek i następujące z tego powodu klęski nie przerwały, jakby to sądzić można, tego ciągu ideowego. Można rzec nawet, że żywotność nakazów moralnych epoki mickiewiczowskiej wzrasta ku schyłkowi stulecia. Nie wolno oczywista lekceważyć zasadniczych i wyraźnych różnic. O ile bowiem epoka poprzednia widziała Polskę w szerokim kręgu spraw wszechludzkich, gdy szczytowym jej wyrazem była wielka myśl Mickiewicza, teraz dostrzegamy tendencje świadomego ograniczania pola widzenia, a wyrazem dojrzałości duchowej staje się czyn Adama Chmielowskiego, przenoszący wielkie idee miłości bliźniego z makro — do mikrokosmosu ludzkiego. Musiały na to wpłynąć nie tylko słynne hasła pracy u podstaw, lecz również i w największej mierze naturalizm, który w malarstwie i literaturze naszej doprowadza do rehabilitacji maluczkich tego świata, aby wreszcie mistycznymi związkami braterstwa związać się z najdrobniejszą nawet cząstką ożywionej przyrody.

Nie różnice ideowe dzielą te dwa okresy ubiegłego stulecia, lecz zagadnienia zakresu działania. W pierwszym — oczekiwano nowej ery chrystianizmu, wielkich reform społecznych w imię miłości bliźniego, w drugim — w imię tych samych nakazów religijno-moralnych zmierzano do naprawienia małych krzywd, z których, jak mówi Abramowski, powstaje bezsilność narodu. Tak samo jednak, jak za czasów Jańskiego, zaświtała na schyłku XIX stulecia myśl, iż „miłość bliźniego bez miłości Boga jest próżną, prowadzić może do złego", tak samo odczuwano potrzebę doskonalenia się przez pracę ducha, rozumiejąc, jakby za przykładem Mickiewicza, cnotę jako samoprzezwyciężenie.

„Już długie lata jesteśmy poniżeni; pisał brat Albert w Przewodniku do Reguły III-go Zakonu, ciężkie brzemię nieszczęść publicznych i prywatnych ugniata nasz naród; ale od nas zależy, aby ustała kara. Pokutujmy więc wspólnie i bądźmy miłosierni po katolicku, a tak zbawimy siebie i Ojczyznę wydźwigniemy z upadku; staniemy się szlachetni przez pracę i walkę ducha i mocni, bo zjednoczeni w miłości Boga i bliźnich. Tylko u stopni ołtarza można silnie związać łańcuch jedności narodowej i duchowego braterstwa, które rozrywa prywata i egoizm. Ci to jedynie wrogowie narodowego bytu są prawdziwie straszni, bo są ukryci w tajnikach naszego ludzkiego serca".

Wskazywałem już, iż Chmielowski, krocząc do celu swego powołania, nie był odosobniony wśród współczesnych. Nie będę powtórnie przywoływał nazwisk tych, którzy przez dłuższy lub krótszy czas towarzyszyli mu i wspierali go na drodze jego doskonalenia się duchowego. Samo powstanie zgromadzenia zakonnego braci Albertynów i równoległego zgromadzenia żeńskiego jest najlepszym dowodem, iż idee przezeń głoszone nie były obce jego współczesnym.

„Wszyscy mistycy i wszyscy, którzy poznali doświadczenie religijne jako swe własne, pisze Edward Abramowski w roku 1899, twierdzili zawsze, że Bóg jest niczym innym, tylko miłością. Kto to zrozumie, ten rozumie całą tajemnicę woli i całą wartość życia".

Słowa te brzmią jak pochwała czynu Adama Chmielowskiego.

P. S. „Uwagi z powodu wystawy" są pierwszym etapem rozważań, które zamierzam poświęcić Adamowi Chmielowskiemu w jednym z następnych numerów „Nike".

II

STANISŁAW WOŹNICKI

Dekoracje monumentalne pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku i Dworca Głównego w Warszawie

W poprzednim numerze „Nike", omawiając najnowsze prace polskie w zakresie malarstwa monumentalnego, zwróciliśmy uwagę na pierwsze próby renowacji techniki buon fresco, tempery al secco i sgraffita. W ostatnich miesiącach poszukiwania te rozciągnęły się również na inne rodzaje techniczne malarstwa dekoracyjnego. Powstały projekty malowideł naszkliwnych, wchodzą w życie różne odmiany zabarwianych i podrzeźbianych tynków, wreszcie technika najbardziej monumentalna — mozaika z akcentami rzeźbiarskimi. Wysuwane przez życie zadania stają się pobudką eksperymentalnych poszukiwań, wzbogacają środki kształtowania i sprawiają, że coraz częściej malarstwo i rzeźba łączy się na ścianie w współgrze barw, form, linij i planów. Na tle nowego splotu warunków powstają nowe kryteria kształtowania plastycznego. W wysiłku artystycznym coraz więcej zajmuje miejsca troska o zharmonizowanie w realizacji plastycznej szeregu zagadnień, dotyczących zarówno tematu, jak dekoracyjnego wyrazu barw i faktur, czytelności kompozycji, jak powiązania jej z określonym wnętrzem lub elewacją.

Już w samej koncepcji architektonicznej pawilonu polskiego na obecnej międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku możemy dostrzec szereg nowych myśli, charakterystycznych dla omawianego procesu. Dzielą go zaledwie dwa lata od analogicznego naszego wystąpienia w Paryżu, a jak się zmieniła postawa organizującej woli artystycznej. W szeregu niedużych budynków, w sumie składających się na nasz pawilon w Paryżu, każdy posiadał odrębny charakter indywidualny, co świadczyło o różnych i dość niekiedy rozbieżnych programach ich autorów. Nawet trasa zwiedzania pawilonu, romantycznie zawikłana, zdawała się być raczej obliczona na nielicznych spacerowiczów niż na szeroki przepływ publiczności. Całości brakło uogólniającej idei kierowniczej, co znów w refleksie artystycznym nie bardzo pochlebnie świadczyło o charakterze naszego państwa, którego przecież ten pawilon miał być „biletem wizytowym".

W pawilonie nowojorskim wszystkie pomieszczenia skupione są w jednym budynku, rozwiązanym ściśle osiowo zarówno w bryle, jak w planie. W opracowaniu formy architektonicznej przebija nie tylko tendencja nowoczesności, lecz i chęć podkreślenia chlubnych związków z tradycjami naszej przeszłości artystycznej. Należy podnieść, że

tego rodzaju koncepcję architektoniczną zawdzięczamy inicjatywie artysty malarza prof. Felicjana Kowarskiego. Jego to bowiem projekt konkursowy, wykonany wespół z architektami Janem Cybulskim i Janem Galinowskim, został wybrany do realizacji.

Zasadniczy akcent pawilonu stanowi wysoka wieża przed wejściem na głównej osi pawilonu. Proste kształty wieży zdradzają reminiscencję architektury romańskiej, opracowane są jednak w formach konstrukcji żelaznej (motyw kraty). Za wieżą, w dalszym ciągu centralnej osi kompozycyjnej, mieści się sala honorowa pawilonu ze stropem, nawiązującym do kasetonowych stropów wawelskich. Pomysł ten, jak i opracowanie całej sali zawdzięczamy prof. Kowarskiemu oraz arch. S. Listowskiemu. Strop wsparty jest na dwóch rzędach wsporników, opracowanych czterostronnie w charakterze orłów heraldycznych, wykonanych w kamieniu przez Józefa Klukowskiego. Tematem sali honorowej jest „Przeszłość i przyszłość Polski". W niej wyraża się niejako podstawowa idea pawilonu. Z jednej strony sali w specjalnych obramowaniach znajduje się 7 obrazów historycznych, wykonanych specjalnie dla tego celu przez członków Bractwa św. Łukasza, z drugiej — olbrzymi fresk Bolesława Cybisa „COP i Gdynia", przedstawiający przyszły rozwój dwóch ośrodków największego natężenia pracy i życia gospodarczego Polski. Ściany zdobią nadto tarcze herbowe z żelaza kutego, w liczbie piętnastu, wykonane przez firmę A. Szmalenberg według projektów Henryka Grunwalda. W głębi — na osi — jako akcent wiążący przeszłość z przyszłością Polski widnieje posąg Józefa Piłsudskiego z brązu, dzieło Stanisława Ostrowskiego.

Obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza przed wysłaniem do Ameryki były wystawione w Instytucie Propagandy Sztuki, wzbudzając wielkie zainteresowanie i szereg sprzecznych sądów (ryc. 109 i 110). Nic dziwnego zresztą, były one bowiem niezwykłą w naszych czasach próbą zespołowej pracy artystów (i to jedenastu !), w danym wypadku mających na celu wykonanie dzieł poprawnych, czytelnych, przy maksymalnym nakładzie posiadanych umiejętności fachowych. Obrazy obejmowały następujące tematy: „Bolesław Chrobry witający Ottona III", „Chrzest Litwy", „Nadanie przywileju zw. Jedlnińskim (Neminem Captivabimus)", „Unia Lubelska", „Konfederacja Warszawska" (uchwała z r. 1573 o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych), „Odsiecz Wiednia" i „Konstytucja 3 Maja". Wszystkie obrazy wykonano na desce (lub na desce oklejonej płótnem) — temperą. Stąd ich koloryt jasny, przypominający sposób barwienia iluminacji renesansowych. Kompozycja we wszystkich obrazach rozwiązana jest płaszczyznowo, tzn. w planach równoległych do płaszczyzny obrazu; postacie pierwszoplanowe utrzymane w jednej wysokości. W ujęciu tematów malarze Bractwa wykazali wiele pomysłowości, co dotyczy również charakterystyk poszczególnych osób i ich ruchów. Dalsze plany zaskakują bogactwem tła pejzażowego, niejednokrotnie rozpościerającego się aż ku rozległym horyzontom, z rozrzuconymi na oddalających się w głąb planach grupami wojsk

i scenami z życia codziennego. Reasumując, należy stwierdzić, że w traktowaniu tematów i ukształtowaniu postaci artyści Bractwa uniknęli banalności, przepoili całość wrażeniem wibrującego życia i potrafili wydobyć właściwy patos rozgrywanych scen. Może tylko w dążeniu do największego nasilenia indywidualnych charakterystyk niektórych postaci docierali czasem do granic groteski. Ale czy czegoś podobnego nie zauważymy choćby u Pinturicchia? Przy całej niemożności poddania tych obrazów specyficznym kryteriom indywidualnych obrazów sztalugowych, możemy uznać eksperyment Bractwa za udany i być może za najlepsze (w naszych warunkach) rozwiązanie postawionego zadania.

Z sali honorowej prowadzi jednokierunkowo określona trasa ruchu widzów, przewijająca się wstęgowo przez dwanaście działów wystawowych, reprezentujących łącznie ze sztuką całokształt naszej twórczości kulturalnej i gospodarczej.

Z większych prac monumentalnych należałoby jeszcze wymienić znajdujący się w dziale „Polacy w Ameryce" fresk B. Cybisa „Czyn zbrojny Polaków w dziejach Stanów Zjednoczonych" i Józefa Klukowskiego płaskorzeźbę w wapniu, wyobrażającą pierwszych emigrantów polskich w Ameryce. Cybis swą kompozycję figuralną (m. in. z Kościuszką, Pułaskim i Krzyżanowskim), swobodnie obrzeżoną i rozwiązaną w pełnych, rozkwitłych formach klasycznych, niezwykle udatnie i pomysłowo związał z kamienną płytową okładziną ścian, wskazując na jeszcze jedną możliwość plastyczną w malarstwie dekoracyjnym. „Emigrantów" Klukowskiego charakteryzują formy ujęte szeroko, tchnące jakąś pierwotną siłą. Interesujące jest również powiązanie figur i przedmiotów tematowych z tłem, na naszym gruncie stanowiące oryginalną cechę twórczości tego artysty. Tło to bowiem, choć nic przedmiotowo nie wyraża, współgra przestrzennie z motywami reliefu, wybrzusza się nawet niekiedy ponad formy tematowe, to znów opada, tak je podkreślając przez kontrasty, że uniezależnia w pewnym sensie płaskorzeźbę od kąta oświetlenia, w każdej sytuacji zapewniając pełne brzmienie plastyczne wszystkim kształtom. Jest w tym całkowite przezwyciężenie impresjonizmu, zdecydowany zwrot do walorów ściśle rzeźbiarskich, a przez to do klasycyzmu (ryc. 111).

Nowe ujęcie ideologiczne, uwidocznione w ogólnym charakterze pawilonu, znalazło swój oddźwięk i w katalogu wystawy, któremu nadany został charakter zwięzłego kompendium o Polsce. Jako instruktywny przewodnik po wszystkich działach naszej pracy narodowej, katalog tak opracowany (wydany również w języku angielskim) jest celowy i pożyteczny na obcym terenie. Piękny układ graficzny i obfite ilustracje podnoszą wymowę licznych, często bardzo źródłowych artykułów informacyjnych, z których, w interesujących nas działach, wymienić w pierwszej linii należy J. Parandowskiego „Kultura Polski", R. Dybowskiego „Polska dawniej i dziś", M. Walickiego „Sztuka Polski przedrozbiorowej", K. Stromengera „Muzyka polska", S. Dziewulskiego i K. Marczewskiego „Urbanistyka w Polsce" i J. Grabowskiego „Zdobnictwo i sztuka ludowa w Polsce".

Drugim wielkim przedsięwzięciem, wciągającym w swą orbitę wszystkie gałęzie sztuk plastycznych, jest Dworzec Główny w Warszawie. Z górą 10% ogólnych kosztów budowy przeznaczyło Kierownictwo Budowy Dworca na malarstwo i rzeźbę. Szereg prac jest już oddanych do ostatecznego wykonania, inne znajdują się jeszcze w stadium konkursów.

Dla hali przyjazdowej Józef Klukowski wykuwa w wapniu dziewięć 3½ m wysokości płaskorzeźb figuralnych, wyobrażających rolnictwo, górnictwo, rybołóstwo, tkactwo, sztukę, budownictwo, wiedzę, oświatę i kolejnictwo. Na ścianie przeciwległej znajdzie się również jego dłuta wielka płaskorzeźba, symbolizująca Warszawę, stolicę Polski.

Poczekalnię III klasy ozdobi szereg scen malowanych na płytkach glazurowanych przez Karolaka. Zygmunt Grabowski wykończa duży portret oficjalny Marszałka Piłsudskiego dla sali zjazdów. Dla tejże sali Jurgielewicz opracowuje 3 witraże. W sali bankietowej zostanie wmontowane w boazerię 8 obrazów R. Malczewskiego na temat COP.

W początku lutego b. r. został rozwiązany konkurs na opracowanie plastyczne centralnej części olbrzymiej ściany w hali odjazdowej. Jest to największe rozmiarami zadanie, z jakim miała do czynienia nasza plastyka ostatnich czasów. Kierownictwo Budowy Dworca w porozumieniu ze swą Komisją Artystyczną w warunkach konkursu ujęło przedmiot zadania, jako dzieło sztuki rzeźbiarskiej (określając nawet orientacyjnie wymiary płaskorzeźby na 4½ m wys. i 7—9 m szer.) na tle nie figuralnej mozaiki z płytek terrakotowych.

Na konkurs nadesłano 28 prac, z których Jury zakwalifikowało do nagrody I-ej pracę nr 15 (prof. Felicjan Kowarski, Józef Klukowski, Jan Sokołowski) i do trzech równorzędnych III-ich nagród prace nr 24 (prof. Mieczysław Kotarbiński przy współpracy technicznej Piotra Chołodnego i Stanisława Stali), nr 14 (Franciszek Masiak, Jerzy Skowierzak i Stefan Gałkowski) i nr 16 (Kazimierz Pietkiewicz i Jan Zamoyski). Drugiej nagrody nikomu nie przyznano (ryc. 113 — 118).

Z wyjątkiem projektu nr 15 wszystkie pozostałe prace poszły po linii warunków konkursu, tzn. na osi pionowej ściany, nieco od dołu, zamieściły obszerne płaskorzeźby z miedzi wykuwanej i wytłaczanej, samą zaś ścianę traktując jako tło.

Kotarbiński (nr 4) w płytkim reliefie o zarysach prostokątnych, szaro posrebrzonym, skomponował scenę wojenną, alegoryzującą pochód, atak, opłakiwanie rannych. Nad płaskorzeźbą umieścił w dwóch rzędach medaliony i kartusze z herbami miast polskich. W tle zachował neutralny charakter ściany, opracowując ją tylko tonalnie wibracją mozaikową bladych barw pastelowych z przeważającym odcieniem różu. Z obu stron płaskorzeźby zaprojektował pionowe kolumny liter, stanowiące tekst jednej z wypowiedzi Józefa Piłsudskiego. U dołu i góry płaszczyzna tła zamknięta jest pasami w kolorze ciepło-szarym, przy czym na dole pod płaskorzeźbą, w centrum pasa, znajduje się herb m. Warszawy.

Masiak (nr 14) w płaskorzeźbie, potraktowanej w sylwecie nieco jak secesyjna plakieta, dał postać kobiecą z wyciągniętym poziomo mieczem w dłoni, unoszącą się na uskrzydlonym kole, pojętym jako symbol kolejnictwa. Na tle szaro-niebieskim z nieregularnie przewijającym się przez nie polem żółtawym—zarysował błękitem i brązem kontury statków, aeroplanów, balonów, dźwigów itp.

Pietkiewicz z Janem Zamoyskim (nr 16) rozwiązali płaskorzeźbę bardzo interesująco. Odpowiedzieli w niej na jeden z podsuniętych przez program konkursu tematów: „Polska-Matka swoim dzieciom". Jest więc tam Polska (poważna matrona w postaci siedzącej, wsparta na tarczy z godłem państwowym) w otoczeniu grup, alegoryzujących gospodarkę narodową, dzielnice Polski i wojsko. Mały dzieciak zbliżający się ku Polsce-Matce to, zgodnie z opisem projektu, Śląsk Zaolziański. Płaskorzeźba ma jednak duże walory plastyczne, kompozycja swobodna w układzie gra zróżnicowanym bogactwem napięć kierunkowych, nadających jej charakter dynamiczny, przy jednoczesnym ścisłym zróżnoważeniu mas. W tle, na całej płaszczyźnie ściany, rozwinięty został rodzaj obrazowej mapy Polski ze wstęgą Wisły, sylwetami miast i geograficzną charakterystyką terenów.

Musimy przyznać od razu, że omówione tematy same przez się nigdyby nas nie naprowadziły na myśl o ich przeznaczeniu dla dworca kolejowego.

Kowarski rozwiązał zadanie inaczej, a właściwie jedynie słusznie. Ściana przeznaczona do opracowania jest nadwieszona i wsparta w środku na słupie. Umieszczanie nad tym otworem podwójnie niejako nadwieszonej płaskorzeźby było w zasadzie bezsensowne. Kowarski odwraca zadanie. Słup wiąże rzeźbiarsko z wzniesioną na nim figurą Polonii, przez co neutralizuje charakter słupa i uzyskuje pion kompozycyjny. Ścianę zaś traktuje nie jako tło, lecz jako obraz mozaikowy, w którym przedstawił unoszące się postacie symboliczne pięciu części świata, rzutowane na przewijające się nad i pod nimi łukowe pasma figur zodiaku. Tak więc konkurs rzeźbiarski zmienił na malarski z akcentami rzeźbiarskimi. Rozszerzył przy tym ramy kompozycji mozaikowej na dwa skrajne pola ściany, nie uwzględnione w warunkach konkursu (projektowano tam wykonanie dwóch wielkich map). Tak więc Kowarski zaprojektował objęcie mozaiką całego pola ściany hali odjazdowej, co dało około 75 m długości.

Projekt ten (a właściwie jego podstawowe założenie) był tak przekonywujący, że jury jednogłośnie przyznało Prof. Kowarskiemu I nagrodę, chociaż z formalnego punktu widzenia nie odpowiadał ściśle warunkom konkursu. Spowodowało to nawet protest ze strony Związku Rzeźbiarzy. W każdym bądź razie konkurs ten jest jeszcze jedną wskazówką, jak bardzo ostrożnym należy być w redagowaniu warunków konkursu i jak łatwo jest wprowadzić w martwe łożysko ogromny nakład ludzkiej pracy i kosztów.

Ostatecznie powierzono Prof. Kowarskiemu wykonanie mozaiki nie tylko na całej

ścianie (3 pola) hali odjazdowej, lecz i na dwóch skrajnych polach ścian po stronie przeciwległej. Spostrzeżono bowiem nad wyraz oczywiście, że projektowane mapy tylko zdezorganizowałyby artystyczny charakter całości.

Przed Kowarskim stanęło zadanie nie lada. Łączna powierzchnia mozaiki wyniosła ponad 1.200 m kw. W dodatku praca tego rodzaju nie ma u nas precedensu, jest więc z natury rzeczy wysiłkiem pionierskim w całym tego słowa znaczeniu. Na wykonanie zaś tak olbrzymiej pracy dano mu zaledwie kilka miesięcy. Taki to już los polskich plastyków!

W ostatecznym opracowaniu wprowadził Kowarski szereg zmian. W rezultacie kompozycja przedstawia się następująco:

W centrum na słupie stanąć ma brązowy posąg Polonii, podnoszącej oburącz orła, jako godło państwowe. Z obu stron towarzyszyć jej będą na ścianie postacie symbolizujące bogactwa Polski. Przez całą powierzchnię mozaiki przewija się zlekka esowata wstęga z wyobrażeniami geniuszów, symbolizujących miesiące, jako podział czasu. Mniej więcej na ich biegu umieszczone są alegorie figuralne 5 części świata. Nad Polonią unosi się postać Europy. Oznaczać to ma związek Polski ze światem (ryc. 119—121).

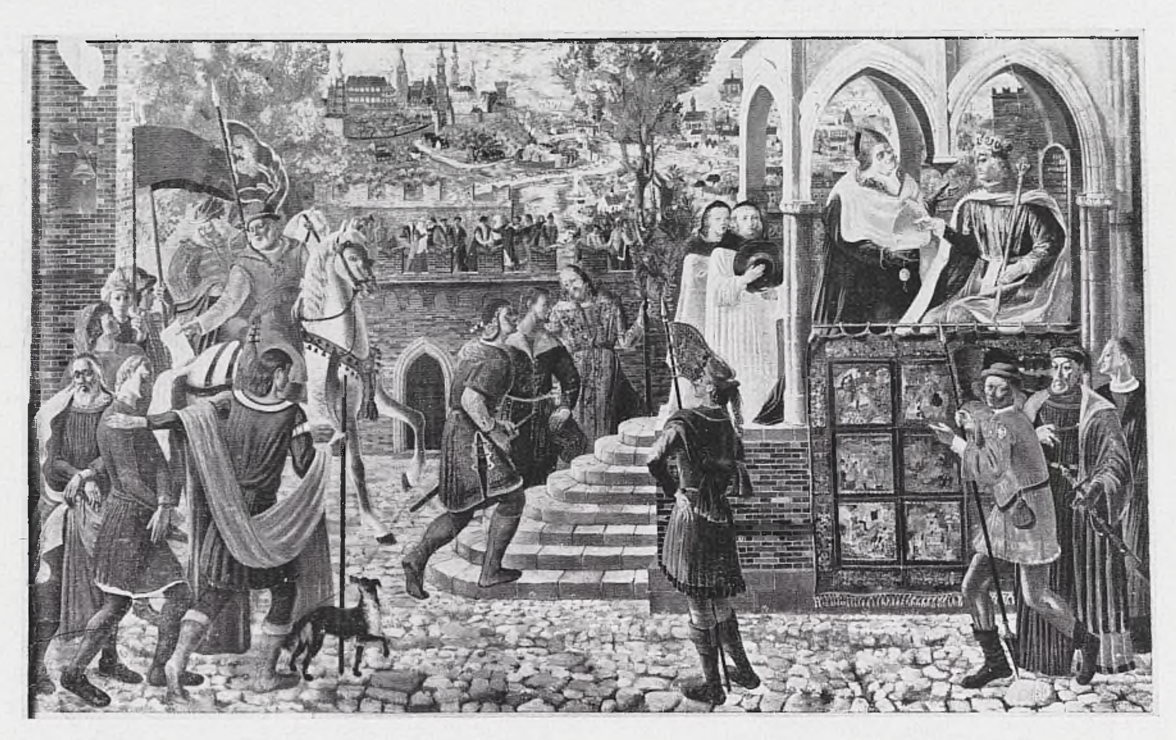
Posąg Polonii uległ zmianom, zwłaszcza w charakterze formy, przez co częściowo zatracił cechy słowiańskiego świątka, jakie posiadał w projekcie konkursowym. Unoszony przez Polonię orzeł, w projekcie konkursowym ujęty w znanym z plakatów schemacie i żywo przypominający świecznik trójramienny—nabrał form organicznych i tłumaczy się przejrzyściej. Figuralne symbole bogactw Polski będą wykonane w ceramice, w lekko podrzeźbianych płytach ceramicznych, cokolwiek wystających nad płaszczyznę ściany.

Centralne pole mozaiki (z trzema częściami świata) utrzymane jest w ciepłej gamie barwnej, od rudo-żółtej do popielato-oliwkowej. Pola boczne zlekka w tonie osłabione i nieco zimniejsze. Ilość akcentów architektonicznych w układzie mozaikowym wzrasta w polach bocznych przy jednoczesnym przyciszaniu w nich wizualnej treści przedmiotowej mozaiki, jakby stopniowo ku krańcom nasilając ścianę w jej charakterze ściśle architektonicznym.

Mozaika ma być wykonana z ceramiki polewanej, z płytek od 3—5 cm kw. Do wykonania jej Kowarski wciągnął ceramika Mieczysława Pawełka. Pod jego kierownictwem płytki ceramiczne będzie wykonywała włościańska spółdzielnia ceramiczna „Promień" w Tarnowie. Tak więc w wykonaniu olbrzymiej rzeczy o artystycznym znaczeniu współpracować będzie wytwórczość włościan. Miękkość i przelewna głębokość form polew może dać na ścianie wysoki efekt artystyczny. Migotliwość gry barwnej siatki mozaikowej znacznie wzmoże stosowanie płytek posrebrzanych i pozłacanych przy czym szereg barwnych elementów mozaiki będzie przyprószony pyłem złota, otrzymanym z redukcji tlenków miedzi w procesie spalania.



109. BRACTWO ŚW. ŁUKASZA. Chrzest Litwy, tempera na desce.



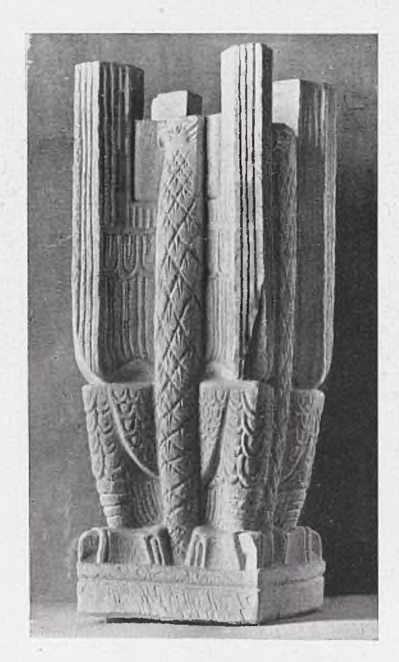
110. BRACTWO ŚW. ŁUKASZA. Nadanie przywileju zwanego Jedlnińskim.

Obrazy w sali honorowej pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku.

Fot. J. Podoski.



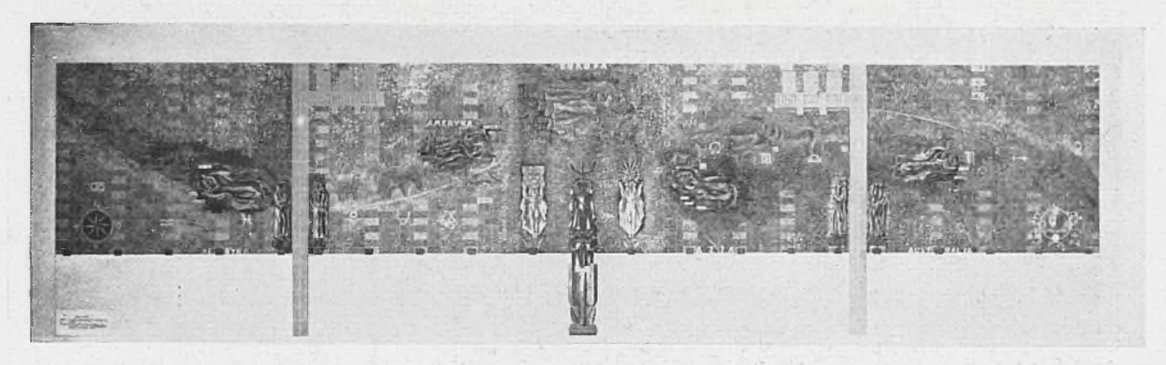
111. JÓZEF KLUKOWSKI. Pierwsi emigranci polscy w Ameryce, płaskorzeźba w wapniu. Pawilon polski na wystawie w Nowym Jorku.



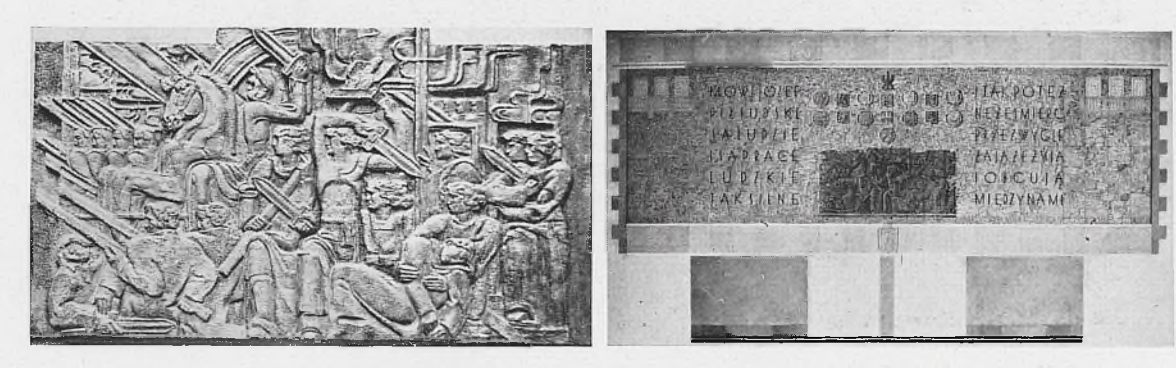
112. JÓZEF KLUKOWSKI. Orzeł kuty w kamieniu. Szczegół z sali honorowej pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku.



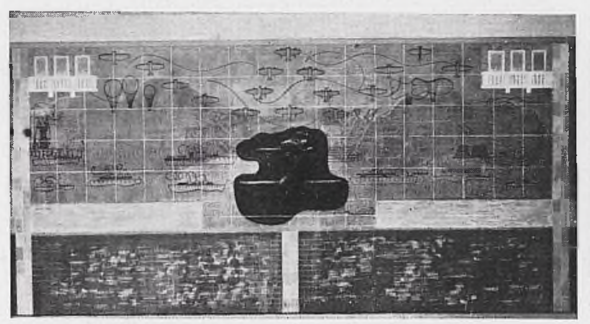
113. Z konkursu na opracowanie plastyczne ściany w hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie. Szczegóły projektu Nr 15.



114. Projekt Nr 15. Nagroda I. Autorzy: Felicjan Kowarski, Józef Klukowski, Jan Sokołowski.



115 i 116. Projekt Nr 4. Nagroda III. Autor: Mieczysław Kotarbiński przy współpracy technicznej Piotra Chołodnego i Stanisława Stali.



117. Projekt Nr 14. Nagroda III. Autorzy: Franciszek Masiak, Jerzy Skobierzak, Stefan Gałkowski.



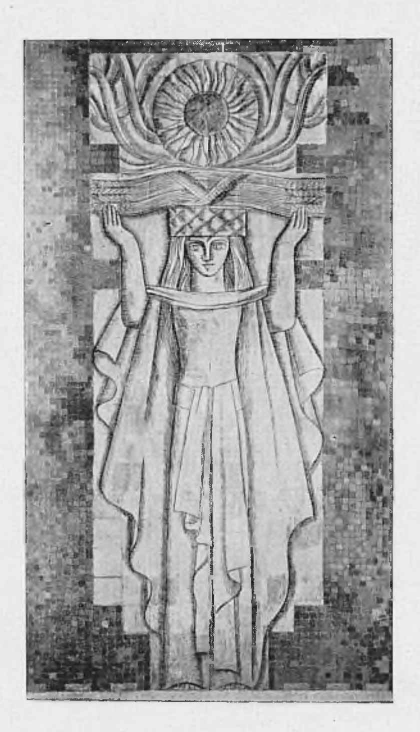
118. Projekt Nr 16. Nagroda III. Autorzy: Kazimierz Pietkiewicz i Jan Zamoyski.

Z konkursu na opracowanie plastyczne ściany w hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie.

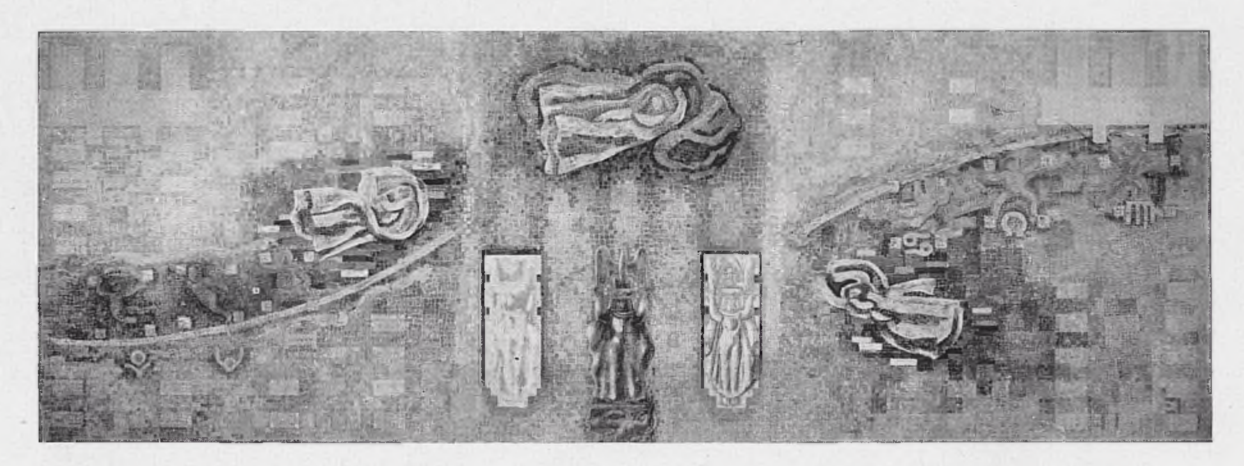
Fot. arch. J. Fischer



119. Fragment kompozycji bocznej.



120. Fragment podrzeźbionej ceramiki.



121. Fragment części środkowej.

FELICJAN KOWARSKI. Kartony do mozaiki na ścianę w hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie.

Możemy sobie wyobrazić bogactwo barwnej wibracji wykończonego dzieła, tym bardziej, że Kowarski z wielkim wyczuciem materiału komponuje tonalne przejścia najdrobniejszych nawet partii. Ujęcie figur pięciu części świata, unoszących się w poszumie bogatych udrapowań, ma cechy wybitnie monumentalne i zda się organicznie wypływać z przepychu faktury mozaikowej. Powstaje niecodzienne dzieło sztuki monumentalnej. Obok fresku i tempery al secco oby zapoczątkowało trwałą zdobycz plastyczną naszych czasów.

Posąg Polonii wykonują E. i J. Mazurczykowie, zaś rzeźby na wspornikach w tejże hali według projektu Kowarskiego i Klukowskiego wykona Zygmunt Jabłoński. Będą to konie wspięte w skoku, z brązu, wysokości 4½ m.

Nie wyczerpaliśmy programu robót artystycznych na Dworcu Głównym. Ostatnio rozstrzygnięty został konkurs na kompozycje malarskie w poczekalni I i II klasy oraz w barze. Oczekiwane są również rezultaty konkursu na dwie olbrzymie rzeźby na elewacji Dworca. Opis ich odłożymy do następnego sprawozdania.

Kronika wystaw Instytutu Propagandy Sztuki

Grudzień 1938 — Kwiecień 1939

7.XII.1938 — 1.I.1939

Wystawa grudniowa w Instytucie Propagandy Sztuki była wyjątkowo różnorodna. Dowiodła ona jeszcze raz, ile elementarnych sprzeczności tkwi w problematyce naszego współczesnego malarstwa. Z jednej strony — malarstwo w założeniu tematyczne, oparte w dużej mierze na tzw. „zamówieniu społecznym", reprezentowane na wystawie przez obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza (patrz str. 164 i 165) oraz przez reportaż z C. O. P. Rafała Malczewskiego, — z drugiej zaś strony ostatnie prace patrona polskiego modernizmu i formizmu Tytusa Czyżewskiego oraz zasłużonego awangardzisty Stanisława Zalewskiego; wreszcie przedstawiciele młodego pokolenia naszych kolorystów — Eugenia Różańska i Jerzy Wolff.

RAFAŁ MALCZEWSKI

Rafał Malczewski wystawił ponad 40 prac olejnych i akwarelowych, będących rezultatem jego 6-miesięcznej wędrówki po Centralnym Okręgu Przemysłowym. W ogromnej większości temat tych prac stanowiły fabryki, szyby, stalownie, zapory wodne itp., jednym słowem nowa, tworząca się dziś rzeczywistość polskiego przemysłu. W naszych warunkach była to niewątpliwie robota pionierska. W państwach totalnych tematy takie uprawiane są od dawna, zwłaszcza w Sowietach, a poświęcający się im malarze są forytowani przez władze.

Zainteresowanie się Rafała Malczewskiego tym gatunkiem tematów nie jest niespodzianką. Malarz ten ma już za sobą cykl śląski (mniej wprawdzie programowy w założeniu) oraz szereg płócien, w których dał dowód zainteresowania elementami techniki (kolej żelazna, fabryki). Geometrycznymi kształtami tak istotnymi dla tworów przemysłu interesował się Malczewski zawsze. Wszystko to leżało na drodze jego poszukiwań wyrazu, na której jeszcze przed paroma laty tworzył kompozycje pełne uroku i prostoty. Posiadał wówczas Rafał Malczewski rzadki dar magicznego oddziaływania na psychikę widza. Stylem swym zbliżał się do tzw. „nowej rzeczowości", co pozwalało snuć analogie z niemieckim malarstwem. Ślady tego poetycznego stylu na ostatniej wystawie były bardzo nikłe. Wymienićby należało tu przede wszystkim „Gazociąg". W całości cyklu

jednak usiłuje być Malczewski na ogół naturalistą, nie unikającym szczegółów i komplikacji. Wydaje się wszakże, że artysta z tą rolą nie był jeszcze dość zżyty, a, co gorsze, nie zdążył jeszcze przeżyć tematu i ustosunkować się doń twórczo. Element plastyczny, malarski, jest w nich jeszcze surowy. Toteż bez komentarzy słownych, jakie autor dał im w tytułach, obrazy te niewiele by widzowi powiedziały. Zwłaszcza duże kompozycje olejne, nazbyt obciążone tematyką techniczną, nie pobudzają do wzruszeń. Nie uderzają spotykaną dawniej u Rafała Malczewskiego ekspresją i nie zachwycają malarskimi wartościami. Dominują w nich jasne, surowe barwy, zestrajane zazwyczaj w jakieś tęczowe gamy, możliwe do zniesienia chyba tylko w plakatach. Zwykle zresztą płótna tego artysty były lepsze, gdy kolor nie grał w nich głównej roli. Rafał Malczewski bowiem nie jest kolorystą; jest w tym podobny do swego ojca — Jacka. W olejach ma słabe wyczucie materii malarskiej i nie troszczy się o fakturę.

Zebrane na wystawie Rafała Malczewskiego akwarele były na ogół lepsze od prac olejnych. Niektóre były bardzo dobre, jak np. reprodukowany obok „Rożnów" i parę innych pejzaży. Dużo spokojniejsze w kolorze i zdrowsze w technice posiadały wdzięk bezpośrednich notat z natury (ryc. 122.)

TYTUS CZYŻEWSKI

Narracyjnemu malarstwu Rafała Malczewskiego przeciwstawiał się ostro na grudniowej wystawie nie mniej obfity zespół płócien Tytusa Czyżewskiego, weterana formizmu i ambitnego szermierza „czystego" malarstwa.

Czyżewski jest konsekwentnym formalistą, którego odrębna twórczość, czerpiąca soki z kultury francuskiej, ma znaczenie przodujące w poważnym odłamie naszego malarstwa. Charakterystyczna jest działalność tego artysty w zakresie poezji (ongiś bardzo intensywna), tym bardziej, że malarstwo jego programowo odsuwa wszelkie pierwiastki literackie i graniczy już z przerostem zagadnień formy. Można nawet zaryzykować określenie, że malarstwo Tytusa Czyżewskiego, przy całej swej głębi tak bardzo jednokierunkowe, to szczyt zawodowej specjalizacji, niedostępny dla przeciętnego widza. Dziś zresztą obserwujemy umiar w używaniu środków kształtowania, jak widzieliśmy to na ostatniej wystawie zbiorowej, obejmującej ostatnie trzy lata pracy artysty. Trwałą zasadą pozostaje jednak wola podporządkowania kompozycji dwuwymiarowości płótna. Wreszcie nie słabnie, a nawet może wzmaga się kult materii malarskiej. Jeśli dodać do tego szczery i bezkompromisowy subiektywizm autora, to trudno się dziwić, że przedmiot w obrazie Czyżewskiego nie ma wiele do mówienia, a deformacja staje się prostą konsekwencją. Ulubionym rodzajem jest tu oczywiście „martwa natura", którą malarz może konstruować w sposób najbardziej osobisty. Przedmiot staje się tylko pretekstem do stworzenia barwnej harmonii na płaszczyźnie obrazu.

W swoim ,,Wierszu o malarstwie" pisał kiedyś Tytus Czyżewski, że ,,malarstwo jest harmonią wyszukanych gam kolorów, które żyją w oczach malarza, jak żyje obłok na niebie". A dalej: ,,Malarstwo jest muzyczną rozkoszą tonów najrzadszych i najprostszych, z których malarz tworzy obraz świata".

W ten sposób hasłem Czyżewskiego staje się autonomia koloru, uniezależnienie go całkowite od czynników graficznych i rzeźbiarskich. Leży to w istocie temperamentu Tytusa Czyżewskiego, który w sprawach rysunku jest naiwny niemal jak dziecko, cały natomiast ładunek uczucia, talentu i wiedzy wkłada w problem koloru. Swoją świetlistą gamą barw umie posługiwać się w sposób wyszukany do ostatnich granic. Siła każdego fragmentu obrazu jest zawsze wyrównana, co w pewnych wypadkach graniczy nawet z monotonią. W wystawionych w grudniu pracach, przeważnie pejzażach i martwych naturach, dał Czyżewski dowód, że lubi obecnie gamy ściszone, srebrzyste (ryc. 123 i 124).

STANISŁAW ZALEWSKI

Z Tytusem Czyżewskim sąsiadował na wystawie Stanisław Zalewski. W czasach aktywności naszej awangardy malarze ci maszerowali nieraz w jednym szeregu. Najbujniejszy okres przeżył Zalewski przed kilkunastu laty, pracując z grupą ,,Blok", a potem z ,,Praesensem", obok K. R. Witkowskiego, A. Rafałowskiego, M. J. Malickiego i innych warszawskich abstrakcjonistów. Z rozwianiem się tych grup rozwiały się też radykalne idee. Od kilku lat Zalewski zmienił swą postawę artystyczną i nawrócił do studiowania przyrody. Z dawnych nawyków kubistycznych, oprócz niechęci do impresjonizmu, pozostał mu zdrowy zmysł konstrukcji i skłonność do tematów architektonicznych. Na wystawie grudniowej zaprezentował się jako malarz poważny, nie wykraczający jednak zazwyczaj poza poprawność. Mimo zabiegów fakturalnych, w płótnach olejnych nie był frapujący. Dobrze zbudowanym był ,,Portret córki". Dużo mocniejszy jest Zalewski w akwarelach i gwaszach, malowanych zazwyczaj skromnie, z prostotą, ale i z silnym zarazem nerwem malarskim (ryc. 125).

JERZY WOLFF

Pierwszą salę na wystawie grudniowej zajęli Jerzy Wolff i Eugenia Różańska, występujący po raz pierwszy w I.P.S. ze zbiorowymi wystawami, skromnych zresztą rozmiarów.

Wolff należy do typu malarzy intelektualistów. Jego prace robią wrażenie bardzo przemyślanych i odczutych. Zdradzają przy tym wyraźną i niebezpieczną skłonność do estetyzowania. W twórczości tego artysty wyczuwać się nawet daje jakieś wewnętrzne zahamowanie, płynące ze zbytniego wyrafinowania smaku.

Studia w krakowskiej Akademii S. P., które ukończył artysta przed dziesięciu laty, niewiele mu dały, a nawet, jak sam twierdzi, zniechęciły do malarstwa. Prawdziwą szko-

łą stał się dla niego dopiero paroletni pobyt w Paryżu i obcowanie z kapistami, zwłaszcza Waliszewskim i Cybisem. W takich warunkach rozwinął się koloryzm Wolffa.

Pasja do analizowania barwy, barwy naświetlonej, zaprowadziła Wolffa do doktryny impresjonistycznej. Charakterystyczne jest, że artysta z czasem zarzucił grafikę dla malarstwa. Precyzję graficzną i kult dla detalu przerzucił do swej pracy malarskiej, w której ważne dziś miejsce rezerwuje dla drobiazgowego układania kolorowych plamek.

Na zbiorowej swojej wystawie pokazał Wolff, oprócz akwareli, rysunków itp., 13 obrazów olejnych. Dawniejsze z nich, pochodzące z 1934 roku, są jakby ostrzejsze, bardziej oleiste i soczystsze. Jest w nich więcej opozycji barwnych, nawet na drobnych odcinkach płótna. „Duży staw" jest nieco kapistowski i ma coś z cierpkości barwnej obrazów Czapskiego. Późniejsze prace, w typie bardziej impresyjne i nie walorowe, nie posiadają mocnych akcentów kolorystycznych. Nacechowane są natomiast dążeniem do harmonijnej orkiestracji barw, które artysta zestraja w prześwietlone, ściszone gamy. Typowe stają się teraz dla Wolffa pejzaże z bardzo odległymi widokami miejskimi, których zamglona dal sprzyja rozestetyzowanej postawie artysty, niechętnie obcującego z mięsistością konkretu.

Spekulatywność i abstrakcyjność Wolffa widoczna jest też w stopniowaniu, jakby muzycznym, gamy barwnej. Gama ta jest dziś raczej wąska, nieco pastelowa. Charakteryzuje ją pewien chłód, skłonność do seledynów i błękitów.

Ostatnia wystawa Wolffa była, wydaje się, za skromna jak na możliwości tego artysty. Pewnym jej wzbogaceniem było kilkanaście akwarel, gwaszy i rysunków, z których nie jeden był smakowitym drobiazgiem.

Malarz ten ma bezsprzecznie perspektywy rozwoju. Od własnego, wyraźnego stylu jest jeszcze daleki. Szuka jednak w tym zakresie odrębności. To jest zapewne przyczyną, że namalował olejny obrazek „Według Goyi" (bodaj, że najlepsza z wystawionych prac tego artysty) i ładny szkic „A la Constantin Guys".

EUGENIA RÓŻAŃSKA

Indywidualnością artystyczną jeszcze nie skrystalizowaną jest młoda malarka Eugenia Różańska. W odróżnieniu od Wolffa nie estetyzuje i posiada zdrowe poczucie konkretu plastycznego, podobne do tego, które charakteryzowało postimpresjonistów przeciwstawiających się monetowskiej wizji.

Malarstwo Różańskiej jest b. kobiece. Siłą artystki jest intuicja, słabością natomiast zbyt mała świadomość malarska i płynąca stąd nikłość samokrytycyzmu. W rezultacie mieliśmy na wystawie nierówny poziom eksponatów i sporo powierzchowności w ich opracowaniu. Przyznać jednak należy Różańskiej, że posiada ona łatwość posługiwania się malarskimi efektami oraz poczucie koloru i smak.

Wartością jej malarstwa jest czystość i lekkość barwna, osiągana zresztą niezbyt wyszukanymi sposobami. W swych jasno malowanych pracach olejnych Różańska zawsze zostawia gęsto rozsiane plamy białego, nie pokrytego farbą gruntu. Uzyskuje w ten sposób dużą przejrzystość, podobną do akwarelowej. Rzeczowo jednak biorąc, są to płótna niedomalowane. Dzięki świeżości, jaka je cechuje, jest w tym pewien wdzięk malarski.

Stanisław Rogoyski

5.I — 22.I.1939

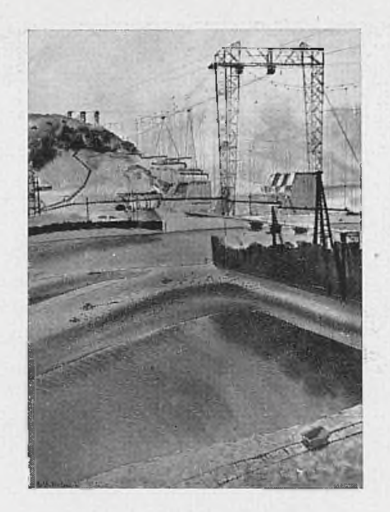
Styczniowa wystawa Instytutu Propagandy Sztuki została poświęcona „Szkole Warszawskiej" — grupie byłych uczniów prof. Tadeusza Pruszkowskiego, dalej pracom Władysława Lama ze Lwowa, Mariana Szyszko-Bohusza z Gdyni i wreszcie projektom na opakowanie wyrobów Polskiego Monopolu Tytoniowego.

SZKOŁA WARSZAWSKA

Wystawę „Szkoły Warszawskiej" należy do pewnego stopnia traktować jako wystawę jubileuszową, gdyż w tym roku „Szkoła Warszawska" obchodzi dziesięciolecie swego istnienia. Dziesięciolecie jest okresem, który w wielu wypadkach zmusza do robienia obrachunków, prowokuje do krytycznego spojrzenia poza siebie, jednak jeśli chodzi o „Szkołę Warszawską", to mimo tej rocznicy trudno o jakiekolwiek obrachunki. Członkowie „Szkoły Warszawskiej" — od czasu opuszczenia murów swej uczelni aż do dnia dzisiejszego nie przeszli takich ewolucji, które zmuszałyby dzisiaj do wyciągania takich czy innych wniosków, zaś samo stowarzyszenie nie przejawiało tej działalności, co np. powstałe w tej samej pracowni profesora Pruszkowskiego, tylko o rok wcześniej, „Bractwo św. Łukasza".

Jeśli już mówimy o „Bractwie św. Łukasza", to musimy przypomnieć, że, o ile członkowie „Bractwa" w zdecydowanej większości oparli się w swej pracy o sztukę dawniejszą, o tradycje malarstwa XVII i XVIII w., a nawet wcześniejszego, o tyle „Szkoła Warszawska" (oczywiście z pewnymi wyjątkami) bardziej była skłonna do związków z malarstwem współczesnym.

Do malarzy nadających ton stowarzyszeniu należy zaliczyć Eugeniusza Arcta oraz braci Seidenbeutlów, których obrazy są przykładem rzadko spotykanej ścisłej współpracy dwóch malarzy. *Efroim i Menasze Seidenbeutel*, po wczesnym okresie buńczuczności, przeżywają obecnie okres ciszy. Zrezygnowali z nonszalancji, przestali być demonstracyjni (ryc. 127). Uciszyli barwę, ale nadali jej większy sens. Od zainteresowań zewnętrzną stroną zjawiska przeszli do usiłowań odgadnięcia jego wartości wewnętrznych.



122. RAFAŁ MALCZEWSKI.
Rożnów, akwarela.



123. TYTUS CZYŻEWSKI. Krajobraz z wozem.



124. TYTUS CZYŻEWSKI. Martwa natura.



125. STANISŁAW ZALEWSKI. Motyw z Wilna, akwarela.

Z wystaw zbiorowych w I. P. S. w grudniu 1938 r.

Fot. Cz. Olszewski.



126. TERESA ROSZKOWSKA. Burza, tempera.



127. EFROIM I MENASZE SEIDENBEUTEL. Studium.



128. WŁADYSŁAW LAM. Kompozycja.



129. EUGENIUSZ ARCT. Pejzaż.

Z wystawy „Szkoły Warszawskiej" i Władysława Lama w I. P. S.

Fot. Cz. Olszewski.

Te zamierzenia najlepiej ilustrują studia i portrety dziecięce. Łagodność formy, subtelność barwy i faktury dają całość pełną dziecięcej troski i dziecięcego wzruszenia. Liczne pejzaże i martwe natury tych artystów świadczą o ich dużym smaku kolorystycznym i kompozycyjnym.

Eugeniusz Arct reprezentuje inny rodzaj upodobań kolorystycznych. O ile w obrazach Seidenbeutlów kolor odgrywa rolę decydującą, a pewne jego wiązania są zagadnieniem zasadniczym, często jedynym, o tyle w obrazach Arcta kolor przy swojej dźwięczności nie posiada już tak zdecydowanych wartości konstrukcyjnych, jak to obserwujemy u Seidenbeutlów. Arcta pociąga pejzaż zamknięty. Są to często malownicze zakręty małomiasteczkowych ulic, zielone głębie jakichś gęsto zarośniętych ogrodów, sadów, młodych zagajników. Arct lubuje się w soczystej, jakby przed chwilą deszczem zroszonej zieleni, poprzez którą przedzierają się blaski słońca. To jest jego najulubieńszy motyw. Obrazy Arcta, pozbawione wszelkiego efekciarstwa, przemawiają szczerością odczucia polskiego słońca i powietrza, kryją w sobie nutę swojskości i naturalności (ryc. 129).

Następnym artystą, należącym do „Szkoły Warszawskiej", lecz reprezentującym zdecydowanie inny kierunek malarstwa, niż malarze przed chwilą wymienieni, jest *Michał Bylina*. Na podstawie prac i to przeważnie szkiców, jakie Bylina wystawił w Instytucie Propagandy Sztuki, trudno zdać sobie sprawę z rozległości istotnych zainteresowań i talentu tego artysty. Jest on batalistą z urodzenia i temperamentu. Pochłonięty umiłowanym przez siebie tematem, nie czuje potrzeby wypowiadania się jakimiś wyszukanymi harmoniami barwnymi. To są rzeczy, o których Bylina myśli w ostatnim etapie swojej pracy. Największą troską otacza Bylina rysunek, kompozycję grup, wierność najmniejszych szczegółów charakteryzujących odtwarzaną rzeczywistość. Jego „Gwardia konna", „Trębacz", „Generał" i szkice do dawniej wykonanych i znanych nam z innych wystaw obrazów pociągają widza śmiałością w operowaniu tłumami, dobrą charakterystyką postaci, barokowością i romantyzmem kompozycji. Sztuka Byliny jest sztuką na wskroś tematową, będącą antytezą malarstwa, które dla wartości formalnych neguje wszelką treść literacką w obrazie. W pewnym wypadku należy ją traktować nawet jako zapowiedź nadchodzących zmian w malarstwie, zmian idących w kierunku regeneracji tematu. Pomijając wiele spośród zdobyczy, których dokonało malarstwo końca XIX w. i pocz. XX wieku, Bylina cofnął się po wzory dla swej sztuki daleko w tył. Zignorował dzisiejszość, by znaleźć oparcie w płótnach Vernetów, Moreau, Delacroix, Michałowskiego i Kossaków. Jednak należy stwierdzić, że sztuka Byliny przełamała ów nie wiadomo na czym wyrosły sąd, że dzieło sztuki powstałe z zamówienia traci na swej wartości, że temat kładzie się w poprzek prawdziwej, niczym niekrępowanej twórczości. W tym właśnie podświadomym, mimowolnym pionierstwie sztuki Byliny należy doszukiwać się jej istotnej wartości i pod tym kątem należy ją oceniać.

Teresa Roszkowska pokazała jedenaście temper, które niemal wszystkie mają za temat życie góralskiej wsi, zdaje się Szlembarka, odkrytego przez Tadeusza Kulisiewicza. Nie są to kompozycje realistyczne. Roszkowska posiada w sobie głęboko zakorzenione zamiłowanie do stylizacji. W swoich obrazach unika głębi, z zadziwiającą konsekwencją trzyma się płaszczyzny płótna. Linie horyzontu podnosi ku górze, wynajduje jakiś punkt patrzenia, przy którym wszystkie przedmioty ukazują nam nowe i niespodziewane oblicze. Strome dachy góralskich domów, podwórka ogrodzone żerdziowymi płotami, leżące za wsią pola, biegnąca wśród gór droga, wszystko to zbliża się ku nam, przechyla, przemawia całą swoją istotą. W dawniejszych na te same tematy tworzonych pracach, wykazywała artystka większą dbałość o płynność i czytelność linii, która jednak w swoich często kunsztownych wiązaniach popadała w lekką przesadę, stawała się grzeczną, elegancką, nie zawsze zgodną z charakterem odtwarzanej rzeczywistości. Obecnie Roszkowska wyzbyła się owej kunsztowności, stała się bardziej zwięzłą, mniej obojętną na fakturę. Nie wyrzekła się tylko stylizacji, której usiłowania idą w dwóch kierunkach: dekoracyjnym i nastrojowym. Trzeba przyznać, że Roszkowska jest obdarzona dużym zmysłem dekoracyjnym. Brakuje jej z pewnością wyczucia wartości koloru, ale braki te pokrywa dobrym rysunkiem, pomysłowością, szczęśliwym zrównoważeniem kompozycyjnych płaszczyzn obrazu, utrzymaniem w plastycznej karności wszystkich nagromadzonych w obrazie przedmiotów. Nastrój w swych obrazach wywołuje Roszkowska schematyzmem ustawienia postaci. Wprowadza wiele dziewcząt jakby czymś przejętych, wzruszonych, oderwanych od życia i wcale nie przypominających umęczonych ciężkim życiem mieszkańców Szlembarka Kulisiewicza. Mają one w sobie coś z Tahitanek Gauguina: jakąś wewnętrzną ciszę; są pełne poetyckiej, czy nawet religijnej zadumy (ryc. 126).

Sztuka *Władysława Kocha* budzi — w ramach „Szkoły Warszawskiej" — najwięcej zastrzeżeń. Niesposób odmówić temu artyście i pracowitości i ambicji w poszukiwaniu własnej postawy wobec życia, własnego formowania wizji artystycznej, ale równocześnie niesposób pominąć milczeniem błędów, których Koch nie umie się ustrzec. Dawniejsze studia tego artysty, o bezwzględnie ciekawych usiłowaniach rozwiązania pewnych zagadnień psychologicznych, ekspresyjnych, zastąpiły obecnie portrety i kompozycje, które, choć spokrewnione z wcześniejszymi pracami, posiadają już inne kierunki zamierzeń. Atmosfera ostatnich obrazów Kocha ma w sobie coś z „secesji", charakteryzuje ją na wskroś literacka niesamowitość. Spirytualistyczne zamierzenia zniewoliły, podporządkowały sobie wszelkie wiązania plastyczne. Plama, rysunek, wyzbyły się w obrazach Kocha własnego życia. Istnieją one w obrazie jako elementy o wartościach drugorzędnych, a chwilami bezużytecznych.

Poza wymienionymi, w wystawie „Szkoły Warszawskiej" wzięli udział: Antoni Łyżwański, Wacław Palessa, Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska i Tadeusz Pruszkowski, który, jak zwykle w takich razach — patronował grupie jednym obrazem.

WŁADYSŁAW LAM

Zbiorowa wystawa prac Władysława Lama jest przykładem szczęśliwego zużytkowania zdobyczy wyniesionych z epoki burz i naporów. Lam był w swoim czasie gorliwym wyznawcą formizmu, a choć dzisiaj zbliżył się, jak sam o tym mówi, do natury, to jednak nie zerwał zupełnie z zasadami formizmu, a tylko zmienił swój stosunek do widzialnej rzeczywistości. Walcząc o artystyczną formę zjawisk, nie walczy z ich realną treścią i kształtem. Lubuje się każdym napotkanym szczegółem, ale nie rzeczą istniejącą poza marginesem jakichś zespołów. Lam obdarzony umysłem analitycznym szuka zawsze związków między napotkaną rzeczą a przedmiotami współistniejącymi. Interesują go elementy równowagi istniejącej w świecie, elementy panującej harmonii.

Ta właśnie równowaga charakteryzuje wszystkie obrazy Lama. Objawia się ona w sposobie zabudowywania płótna i to zarówno pod względem formalnym, jak i kolorystycznym. Najlepszą ilustracją tych wysiłków artysty są jego martwe natury. Poszczególne elementy swych kompozycji, jak garnek, książka, owoce, koszyk — rozstawia Lam ze smakiem kompozycyjnym i wyczuciem wartości konstrukcyjnych tych elementów. Jedna forma jest uzależniona od drugiej, jeden moment następuje konsekwentnie po drugim, objawia się tu zwięzła myśl architektoniczna. Kolor dopełnia reszty. Na rytmie formy rozpina swą melodię (ryc. 128).

MARIAN SZYSZKO-BOHUSZ

Marian Szyszko-Bohusz w przeciwieństwie do Lama pokazał kompozycje duże i przeważnie figuralne. Są to najczęściej portrety zbiorowe, a oprócz nich dwie sceny religijne na temat ukrzyżowania Chrystusa. Szyszko-Bohusz jest indywidualnością trudną do zdefiniowania. Rozmiłowany w dużych płaszczyznach, nie zawsze umie sobie dobrze z nimi radzić. Zrywając odważnie ze wszelkimi szablonami rządzącymi do dnia dzisiejszego sztuką portretowania, stawia sobie nowe i trudne zadania. Dobrze pomyślane i dobrze narysowane „Ukrzyżowanie" świadczy o chęci ucieczki od wszelkiej literatury i ilustracyjności, ale i tu dla przeprowadzenia zamierzonych koncepcji brak mu głębi koloru i bogatszego zróżnicowania faktury. Należy jednak przypuszczać, że ambitny, obdarzony dużą dozą samokrytycyzmu znajdzie na pewno Szyszko-Bohusz dla swej sztuki taką drogę, która da mu maksimum zadowolenia i pozwoli dojść do upatrzonych przez siebie celów.

KONKURS NA OPAKOWANIA WYROBÓW TYTONIOWYCH

Kończąc to sprawozdanie, należy jeszcze wspomnieć o nadzwyczaj udanym wyniku konkursu Polskiego Monopolu Tytoniowego na opakowania wyrobów tytoniowych. Był to konkurs zamknięty, w którym wzięli udział następujący graficy: Gliński, John, Manteuffel, Michałowski, Piotrowski, Sopoćko, Szyller i Wajwód. Jury konkursu, mimo szeregu prac o bezdyskusyjnych wartościach, nie przyznało żadnemu uczestnikowi konkursu pierwszej nagrody; drugą otrzymał E. Manteuffel, a trzecią Wajwód. Nagrodzenie tych dwóch artystów nie może budzić żadnych zastrzeżeń, gdyż projekty ich mimo bardzo poważnej konkurencji wyróżniały się i pomysłowością i trafnością rozwiązania tematu.

Obok oficjalnego osądu, kierownictwo konkursu ogłosiło plebiscyt wśród zwiedzających wystawę. Plebiscyt wywołał duże poruszenie. Publiczność wypowiadała się chętnie i aż z zadziwiającym jak na nasze stosunki zainteresowaniem. Ciekawe są wyniki tego plebiscytu, dające pewne pojęcie o upodobaniach szerszej publiczności. Otóż zwiedzającym wystawę najbardziej podobały się projekty Szyllera, w których autor z dużym powodzeniem wykorzystał motywy sztuki ludowej, dalej projekty Piotrowskiego, Johna, Michałowskiego, a dopiero potym Manteuffla i Wajwóda.

Stanisław Ciechomski

28.I—16.II.1939

WSPÓŁCZESNA SZTUKA BRYTYJSKA

Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej w I. P. S. miała być, w myśl założenia jej organizatorów, przeglądem „najlepszej dzisiejszej sztuki wysp brytyjskich (z wyjątkiem kubizmu i surrealizmu), dającym bogaty i dosyć dokładny obraz dorobku większości wybitnych artystów brytyjskich doby obecnej, a także kilku, należących do dni poprzednich”. Należy sobie jednak uprzytomnić, że tego rodzaju kolekcje, nawet w wypadku najstaranniejszego doboru, nigdy nie są w stanie w sposób wyczerpujący świadczyć o wartości, rozległości i tendencjach reprezentowanej przez siebie sztuki. Oficjalność, właściwa podobnym przedsięwzięciom, każe szukać wypowiedzi o łatwym i przejrzystym kształcie oraz unikać wszelkich zadrażnień i momentów dyskusyjnych. Siłą faktu formułowanie sądów o takiej wystawie musi być bardzo ostrożne, wolne od wszelkich niebezpiecznych, a często niesprawiedliwych krańcowości. O tych zastrzeżeniach należy pamiętać, zwłaszcza gdy się mówi o sztuce angielskiej, która na tle ogólnoeuropejskim stanowi zjawisko o bardzo specjalnych cechach, wymagających też specjalnego doń ustosunkowania się.

Specyficzność sztuki angielskiej, zarówno dawnej, jak i współczesnej, jest rzeczą znaną i nie wymagającą szerszych wyjaśnień. Niechęć do francuskiego klasycyzmu, niemal obojętny stosunek do impresjonizmu, negacja bardziej krańcowych kierunków malarstwa dzisiejszego, wreszcie przysłowiowy tradycjonalizm, zrozumienie godności człowieka, w ogóle cały sposób bycia musiał zadecydować zarówno o tematyce sztuki angielskiej, o jej formie, jak i o jej filozoficznej postawie wobec życia. Tej specyficzności, czy izolacji nie mącą w większym stopniu nawet kontakty, jakie mimo wszystko zachodziły między sztuką angielską a europejską. Z jednej strony działalność w Anglii



130. FRANCIS UNWIN. Kosiarka, akwaforta.

Holbeina i Van Dycka, z drugiej niezaprzeczalny wpływ Turnera, Constable'a, Bonningtona na rozwój pejzażu europejskiego w XIX w. są zjawiskami raczej przypadkowymi, nie decydującymi o jakiejś ciągłości wpływów z tej czy z tamtej strony, czy nawet o szerszej współpracy.

Ów odrębny ton sztuki angielskiej dał się też odczuć i na wystawie warszawskiej. Wyrażał się starannością rysunkową poszczególnych dzieł, porządkiem formalnym, spokojem kolorystycznym, wiernym przywiązaniem do widzialnej rzeczywistości i niechęcią do eksperymentów, którą obserwowaliśmy zarówno w malarstwie dawnym, jak i najmłodszym. Wystawa — jeśli chodzi o podział na poszczególne dyscypliny plastyczne — reprezentowała malarstwo olejne, akwarele, rysunki, grafikę współczesną oraz kolekcję sztychów z XVIII i XIX wieku.

Rysunki — które na naszych wystawach spotykamy tak rzadko — pokazali Anglicy i dobre i interesujące. Odznaczały się one dużą starannością, niemal pieczołowitością w prowadzeniu ołówka czy kredki i, choć czasem zagrał w nich bezdźwięczny ton szkolnego ćwiczenia, to jednak większość z nich przemawiała kunsztownością i dużą wyrazistością plastyczną swych linii. Do najlepszych należało zaliczyć może nieco passeistyczne, co w Anglii, mówiąc nawiasowo, nie jest nigdy wadą, prace Augusta Johna, uważanego za czołowego angielskiego rysownika, dalej zmarłego w 1937 roku Henryka Tonksa, byłego dyrektora sławnej londyńskiej Slade School, Kenningtona przypominającego niektórymi rysunkami Wyspiańskiego i wreszcie poza innymi M. Bone'a (ryc. 131).

Malarstwo akwarelowe, które jak wiadomo dzięki pracom Girtina, Cotmana, a zwłaszcza Turnera i Bonningtona doszło w Anglii do wyjątkowego rozwoju, nie zostało pokazane tak, jak należałoby się spodziewać. Mieliśmy co prawda sumienne akwarele Williama Orpena, dwa projekty wachlarza impresjonisty Condera, pejzaże awangardzisty Nasha, prawdziwie piękne pejzaże Russela, wypracowaną do ostatniego dotknięcia pędzla martwą naturę Trottera, lecz mimo wszystkich zalet tych i innych prac nie stanowią one przedłużenia tradycji sławnego angielskiego malarstwa akwarelowego z końca XVIII-go i początku XIX wieku.

Obrazy olejne zostały podzielone na trzy zasadnicze grupy. Do pierwszej zaliczono kilku przedstawicieli akademizmu drugiej połowy XIX w., druga reprezentowała okres przejściowy, wreszcie w trzeciej znaleźli się artyści, będący wyznawcami malarstwa dzisiejszego. Jeśli chodzi o temat, to w dwóch pierwszych grupach przeważał — i to w sposób zdecydowany — portret. Na ukształtowanie się charakteru współczesnego portretu angielskiego wpłynęło tradycyjne przywiązanie do tego rodzaju malarstwa oraz kult dla człowieka jako jednostki. Z tych wszystkich związków wyłonił się typ portretu oficjalnego, względnie półoficjalnego. Takimi właśnie wizerunkami, mającymi na celu przede wszystkim oddanie jak najwierniejszego podobieństwa portretowanej osoby, podkreślenie jej godności, upozowanie, jakiego wymaga przynależność do danej klasy społecznej — zostali zaprezentowani James Gunn, James Guthrie, William Orpen i po części Walter Russel.

Zmarły przed siedmioma laty *William Orpen* zaliczany bywa do czołowej klasy angielskich portrecistów. W swym portrecie „Lotnika" okazał się bardziej swobodny pod względem formalnym, kolorystycznym, jak i kompozycyjnym. Podczas, gdy w wymienionej pracy zdawał się zrywać z szablonami rządzącymi tym działem sztuki, to znów w zbiorowym portrecie rodziny artysty Nicholsona wprowadził widza w centrum spraw, które decydują o kierunkach i ambicjach portretu angielskiego. Założenia tego obrazu, jego nastrój, kompozycja, czystość rysunku, zapewne dokładne podobieństwo każdej



131. SIR MUIRHEAD BONE. Stara i nowa katedra i most rzymski w Salamance, rysunek.



132. CHRISTOPHER WOOD. Tańczący marynarze w Bretanii.



133. P. WILSON STEER. Podbieracze gniazd.

Z wystawy współczesnej sztuki brytyjskiej w I. P. S.

Fot. Cz. Olszewski.



134. W. R. SICKERT. Sinnfeiniści.



135. AMBROSE MC EVOY. Midinetka.



136. CHARLES CONDER. Plaża w Dieppe.

Z wystawy współczesnej sztuki brytyjskiej w I. P. S.

Fot. Cz. Olszewski.

z osób, oto dobre przykłady tych wszystkich czynników, które w sumie tworzą ów specjalny ton portretu angielskiego.

Dzieła Augusta Johna i Ambrose'a Mc Evoy'a — malarzy należących do grupy pośredniej — świadczą już o wyraźnym założeniu kolorystycznym (ryc. 135). Jest to jednak kolorystyka specjalnego typu. Nie rozwiązuje ona wielu zagadnień barwnych. Spełnia w obrazie raczej rolę dekoracyjną, niż konstrukcyjną. Zresztą kolorystyka angielska ma swoją oddzielną historię. Do czołowych jej przedstawicieli w znaczeniu impresjonistycznym należy zaliczyć przede wszystkim *Charlesa Condera* (1868—1909). Historia jego malarstwa to doskonały przykład upartej, niemal aż rozpaczliwej walki między tradycjonalizmem a modernizmem. Z walki tej wyszedł zwycięsko modernizm, ale takich przykładów w historii malarstwa angielskiego moglibyśmy znaleźć bardzo mało. Na wystawie w I. P. S. mieliśmy aż cztery obrazy Condera, które dobrze ilustrują poszczególne etapy jego zwycięstw. Gdy ,,Gondolier'' tego artysty krył w sobie więcej reminiscencji malarstwa weneckiego niż impresjonistycznego, gdy w ,,Srebrnych piaskach'' przemawiały tradycje angielskich akwarelistów i francuskiego rokoka, to w ,,Plaży'', a przede wszystkim w pięknie przeprowadzonej ,,Wiośnie'' Conder wystąpił już jako wolny od wszelkich uprzedzeń impresjonista (ryc. 136). Mówiąc o malarstwie Condera, nie można pominąć pejzaży *Williama M'Taggarta,* niemal rówieśnika francuskich impresjonistów. M'Taggart interesował się impresjonizmem. Nie obce mu były odkrycia jego francuskich kolegów, lecz mimo dużych wysiłków w tym kierunku nie potrafił osiągnąć zamierzonych celów. W swoich obu wystawionych pejzażach zdobywa się na wielką, jak na owe czasy, odwagę. Unika elegancji, nie dba o gładzizny, walczy sam z sobą o kolor i choć w pewnych chwilach zdaje się być bliski impresjonizmowi nigdy nie zdołał urzeczywistnić jego haseł. Tych rzeczy dokonał dopiero Conder i to nie we wszystkich swoich płótnach.

Wymieniając artystów starszej generacji, wspomnieć należy jeszcze o pejzażu *Wilsona P. Steera* ,,Podbieracze gniazd'', który wyróżniał się malarskimi zaletami i chęcią nawiązania do tradycji dawniejszego, romantycznego pejzażu angielskiego (ryc. 133).

Najmłodsze malarstwo reprezentowane na wystawie warszawskiej raz jeszcze utwierdza w przekonaniu o niechęci sztuki angielskiej do wszelkiego nowatorstwa. Nie przeżyła ona ani kubizmu, ani surrealizmu, a inne kierunki najmłodszego malarstwa europejskiego nie przybrały tam form odrębnych i zawsze były skłonne do ustępstw, szybko rezygnując z walki. Dlatego też w Anglii nie wychował się w ostatnich latach jakiś specjalny rodzaj malarstwa awangardowego, który mógłby porwać za sobą co zapalniejsze dusze, wysunąć zdecydowany program. Angielskie malarstwo modernistyczne nie zrodziło się z entuzjazmu i wiary w słuszność podjętej walki. Zamiast tych sił zadecydowała tam rozwaga, umiar, lęk przed zbyt ryzykownym krokiem.

Obrazy *Christophera Wooda* (1901 — 1930) zdają się przeciwstawiać temu nastrojowi. Nie był to umysł rewolucyjny, ale było w nim dużo entuzjazmu i szlachetnego uporu w samodzielnym rozwiązywaniu problemów. Wood malował niewielkie, napoły groteskowe obrazy — tylko, że groteska nie była mu nigdy celem. Szukał jakby nowego stosunku między ludźmi, nowego porządku formalnego. W pewnych chwilach stawał się podobny do badacza przyrodnika, który obserwuje jakieś żyjątka wprowadzone do nowych, nieznanych im dotychczas warunków. Wood na nowo budował ludzi, dawał nowe kształty, kazał im żyć jakimś innym życiem, by wciąż mieć nowy materiał do obserwacji, by móc wciąż inne notować spostrzeżenia (ryc. 132). Spośród modernistów angielskich, obok Wooda należy wymienić nastrojowego, symbolicznego, stojącego na progu beztematowości *Paula Nasha,* szukającego monumentalności zjawisk codziennych *Stanleya Spencera* i poza innymi *Matthewa Smitha,* malarza związanego w sposób oczywisty ze sztuką francuską.

Sławne angielskie sztycharstwo XVIII-go i początku XIX wieku zostało szczęśliwie zaprezentowane 23-ma sztychami, wykonanymi przeważnie w mezzotincie kolorowej i ruletce. Ze względu na swe znaczenie historyczne na specjalną uwagę wśród wystawionych sztychów zasługiwały ruletki Francesca Bartolozzi (1727—1815), Włocha z pochodzenia, który obok W. W. Rylanda zaczął pierwszy w Anglii stosować kolorowe odbitki z jednej płyty. Do prac najlepiej charakteryzujących sztycharstwo angielskie tamtych czasów należy zaliczyć trzy mezzotinty i jedną ruletkę J. R. Smitha (1752—1812), wykonane wg G. Morlanda. Były to: „Powrót z targu", „Karmienie świń" i „Co sobie życzycie".

Współczesna grafika angielska również wystąpiła w Warszawie w sposób bardzo interesujący. Cechowała ją niezmierna pracowitość i staranność. Przewaga technik metalowych, a wśród nich akwaforty, nadała pokazowi może nazbyt jednolity charakter. Zresztą graficy angielscy w każdej technice dbają przede wszystkim o czystość rysunku, o linearność kompozycji, rezygnując w wielu wypadkach z efektów światłocieniowych. Te wysiłki nadają grafice angielskiej lekkość, dużą swobodę wypowiadania się i łatwość nawiązywania kontaktów z odbiorcą, ale równocześnie zubożają ją pod względem fakturowym. Ostatnio graficy angielscy używają coraz chętniej drzeworytu, często jednak przenoszą tu cięcia zapożyczone z technik metalowych, nadając swym pracom drzeworytniczym pewną surowość. Nie odnosi się to do wszystkich drzeworytów. Na wystawie w I. P. S. mieliśmy szereg odbitek o wybitnych wartościach ksylograficznych. Do tych najlepszych drzeworytów należy zaliczyć prace B. Hughesa Stantona.

Stanisław Ciechomski

22.II—21.III.1939

22 lutego b. r. została otwarta w Instytucie Propagandy Sztuki wystawa współczesnych artystów lwowskich. Łącznie z nimi ze zbiorowym pokazem prac swych członków wystąpił „Ryt". Na ekspozycję artystów lwowskich obok malarstwa, które przeważało (16 malarzy na ogólną cyfrę 25 artystów), złożyły się również grafika i rzeźba.

ARTYŚCI LWOWSCY

Walkę o sztukę nowoczesną rozpoczęli na terenie Lwowa przed dwudziestu laty formiści. Dalszą konsekwencją ruchu formistycznego było powstanie grupy „Artes", w swych modernistyczno-awangardowych tendencjach opierającej się na kubiźmie i surrealiźmie. Grupa ta, której najżywsza działalność przypada na lata 1930—34, dziś już nie istnieje.

Obecnie, jak informuje nas wystawa, malarskie oblicze współczesnego Lwowa kształtuje się pod znakiem supremacji koloru. W stosunku do dawnego radykalizmu modernistycznego w sztuce lwowskiej nastąpiło teraz uspokojenie. Z całego szeregu dawnych „artesowców", jak: Roman Sielski, Stanisław Teisseyre, Margit Sielska, Tadeusz Wojciechowski, Jerzy Janisch i Henryk Streng — jedynie dwaj ostatni nie przeszli pod sztandar koloru. Reprezentują oni na wystawie wraz z Leonem Chwistkiem trzy odmiany abstrakcyjnego pojmowania formy.

Malarzem, który wywarł pewien wpływ na obecną kolorystyczną orientację Lwowa, jest *Władysław Krzyżanowski*. Na wystawie reprezentowany był całym szeregiem płócien, w których tematyce przeważał pejzaż. Krzyżanowski, wychowanek Akademii krakowskiej, uczeń Pankiewicza, ma za sobą tradycję impresjonistyczną. Kulturalny ten malarz odznacza się wyrównanym poziomem, rzadko jednak wychodzi poza pewien schemat, zarówno w kompozycji, jak i kolorystycznym jej rozegraniu. Impresjonistyczne wyczucie koloru oraz dążność do plastyki i równowagi kompozycyjnej zbliża artystę w niektórych jego pejzażach do Pankiewicza (ryc. 139). Liryzm i nastrojowość, właściwa pejzażom Krzyżanowskiego, w silniejszym stopniu przejawia się w twórczości *Romana Sielskiego*. Pejzaże Sielskiego w przeciwstawieniu do impresyjnej powietrzności Krzyżanowskiego malowane są dość gęstym, miękko rozprowadzonym kolorem. Mocniej niekiedy związana z płaszczyzną jest barwa jego martwych natur. Wśród nich zwraca uwagę płótno o srebrzysto różowej tonacji. Wysilona subtelność tej martwej natury ma smutny wdzięk makartowskich bukietów. Abstrakcyjność Sielskiego mocniej zaznacza się w zestawieniu z wiszącymi obok pracami *Witolda Marsa*, którego cechuje wyczucie plastycznego konkretu i zmysłowa radość koloru. Mars, wykształcony w Akademii krakowskiej, uczeń prof. Kowarskiego, jest dość jeszcze nierównym malarzem.

W treści swych prac, przezwyciężając powszechnie panujący szablon martwej natury i pejzażu, wprowadza dwie kompozycje o oderwanym temacie. W jednej z nich, zatytułowanej „Korsarze", w której malarskie poczucie formy łączy się z romantycznym gestem, wydaje się być Mars najbliższy „Kowarszczykom" (Adwentowicz). Obraz ten posiada bogatą, nasyconą barwę, której brak portretom Marsa (ryc. 138). Pokaźnych rozmiarów portret męski, zwracający uwagę dużymi płaszczyznami czerwieni, ma surowy, niebudujący obrazu kolor, który jest raczej farbą. Interesujące są natomiast dwa motywy z Paryża, świeże w malarskiej interpretacji rzeczywistości. Pod sugestią koloru pozostaje również *Sielska*, która nadesłała dość dużą ilość prac. Artystka, posługując się wyprowadzoną z impresjonizmu manierą, maluje przeważnie portrety, przy czym bardziej naturalistycznie potraktowane twarze różne są w swej malarskiej materii od reszty obrazu. Ważną pozycją zarówno ze względu na charakter, jak i ilość zajęły prace *Zygmunta Radnickiego*, malarza obdarzonego dużym temperamentem. Najbardziej z omawianych artystów lapidarny i syntetyczny, buduje obraz śmiałymi kontrastami barwy. Płótna Radnickiego przekonywują jasnością plastycznej wymowy. Charakterystyczne dla artysty syntetyczne pojęcie formy, zamkniętej nieraz mocnym konturem oraz rozumienie koloru pod kątem jego konstrukcyjnych możliwości — mówi o przejęciu się sztuką Cézanne'a. Brak jednak cézannowskiego spokoju oraz zdobywczość formy, raczej intuicyjna, niż uświadomiona, określa indywidualność malarską Radnickiego, jako w zasadzie bardzo różną od Francuzów (ryc. 140). Kontrastami czystych barw operuje również *Maria Wodzicka*, która w przeciwieństwie do konstruktywnych zamiłowań Radnickiego płasko komponuje swe obrazy. Nie pozbawiona jest przy tym obcych Radnickiemu tendencji estetyzowania. Architektami z wykształcenia są dwaj malarze *Tadeusz Wojciechowski* i *Stanisław Teisseyre*. Obok martwych w kolorze krajobrazów z Tatr, których schematyczna dekoratywność przywodzi na myśl secesję, Wojciechowski nadesłał interesujący pejzaż z południowej Francji. Obraz ten, dość mocny w formie i nasycony czystymi, jasnymi barwami, przekonywał świeżością i prostotą ujęcia tematu. Bardziej sentymentalny i literacki jest Teisseyre. Jego mało konkretne, wątłe w kolorze obrazy przypominają dekoracje teatralne. Dekoracyjność wynikłą ze świadomych założeń artystycznych zaprezentował dawny formista *Stanisław Matusiak*, wystawiając kilka mało zresztą interesujących ilustracji do „Pana Tadeusza". Mało indywidualne są również dwa akwarelowe widoki Gdańska — *Mikuły*.

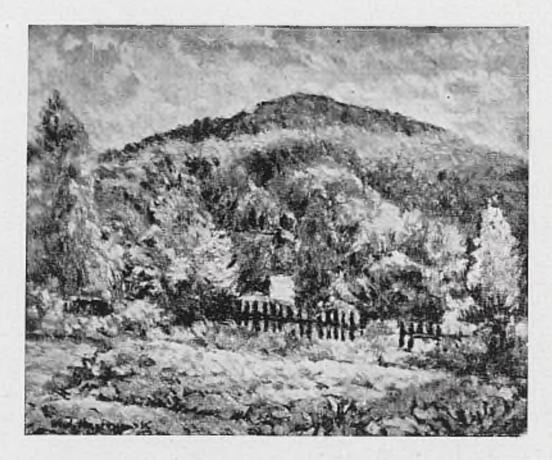
Z trzech najbardziej skłonnych do abstrakcji malarzy najbliższym omówionym artystom jest *Jerzy Janisch*, bardziej uczuciowy i malarski od Strenga i Chwistka. Janisch, którego abstrakcyjność zrodziła się z pragnienia wydostania na światło dzienne czynnika wyobrażeniowego, właściwego jego plastycznemu widzeniu, jest malarzem raczej fantazjującym, niż abstrakcjonistą. W dekoratywnym poczuciu płaszczyzny i secesyjnej



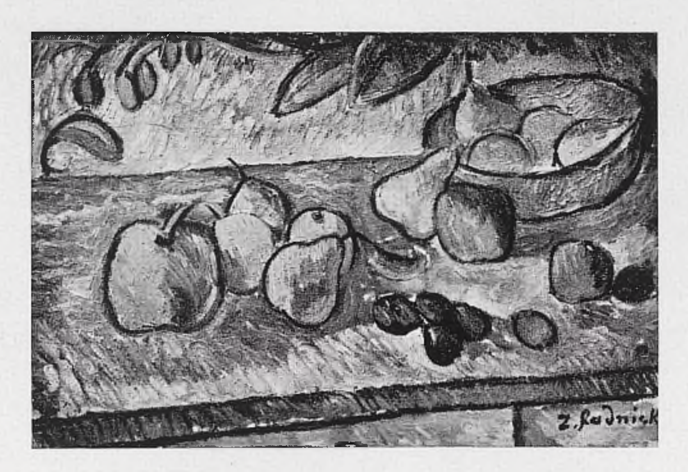
137. JERZY JANISCH. Świątynia, gwasz.



138. WITOLD MARS. Korsarze.



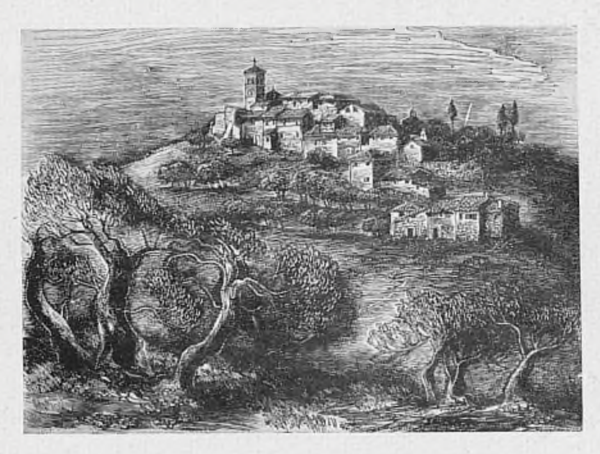
139. WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI. Pejzaż.



140. ZYGMUNT RADNICKI. Gruszki i jabłka.

Z wystawy współczesnych artystów lwowskich w I. P. S.

Fot. Cz. Olszewski.



141. SALOMEA HŁADKI-WAJWÓD. W Italii, drzeworyt.



142. STEFAN MROŻEWSKI. Z ilustracyj do Historii św. Ludwika, drzeworyt.



143. EDWARD MANTEUFFEL. Warszawa, drzeworyt.



144. TADEUSZ CIEŚLEWSKI SYN. ,,Społem" w Kielcach, drzeworyt.

Z wystawy ,,Rytu" w I. P. S.

płynności linii (dalekiej od geometryzacji Strenga) i uczuciowej nastrojowości zdradza się artystyczna proweniencja malarza, który był uczniem Sichulskiego. Kompozycje Janischa, w których forma przepuszczona została przez filtr wyobraźni, posiadają niekiedy urzekającą wymowę poezji (ryc. 137). Bardziej surowy, mniej czytelny od Janischa, jest *Streng*, który operuje syntetyczną płaszczyzną barwną. Brutalizm formy Strenga w dość dziwny sposób łączy się z jego surrealistyczną skłonnością. Wartości kompozycyjne obrazów tego artysty wyraźniej zaznaczają się w płótnach o tematach bardziej realnych. Genezą sztuki *Leona Chwistka* są jego teoretyczne dociekania. Filozof i esteta, w swych ostatnio wystawionych drobnych akwarelkach rozwiązuje swe plastyczne kombinacje na płaszczyźnie sztuki dziecka.

Słabiej ze środowiskiem lwowskim związani są: Maria Obrębska, Władysław Lam i Maria Rużycka. *Maria Rużycka*, z pochodzenia lwowianka, kształciła się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiowała malarstwo u Kowarskiego i grafikę u Skoczylasa. Po ukończeniu studiów dość długo przebywała zagranicą. Oba obrazy Rużyckiej dość mocne w formie, mniej interesująco przedstawiają się w kolorze. Wśród obrazów *Lama* zwracało uwagę płótno zatytułowane „Spuszczanie wina". Obraz ten, o plastycznej wymowie formy, wskazuje na przejęcie się realizmem holenderskiego malarstwa. *Maria Obrębska* wreszcie, wychowanka Akademii warszawskiej, ze środowiskiem lwowskim złączona jest swą pracą pedagogiczną w Instytucie Sztuk Plastycznych, podobnie zresztą jak rzeźbiarz Wnuk i grafik Tyrowicz. Maria Obrębska, oprócz kilku płócien, nadesłała szereg szkiców do inscenizacji i kostiumów teatralnych. W pracach tych, wykonanych z dużą swadą rysunkową, dochodzą do głosu właściwe artystce cechy: poczucie formy i dekoracyjny dowcip.

Grafika lwowska, nie oparta jeszcze o mocną tradycję, reprezentowana była przez kilku artystów. W stosunku do grafików warszawskich artyści lwowscy wykazują większe zamiłowanie do malarskich efektów, niż do zwartości i precyzji formy. Charakterystyczny był brak grafiki ilustracyjnej. Najbardziej interesującą pozycję wśród grafików lwowskich stanowiły prace Tyrowicza, Rużyckiej i Obrębskiej. *Ludwik Tyrowicz* studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem Skoczylasa. Artysta ten uprawia przede wszystkim litografię, a z technik metalowych akwafortę i suchą igłę. Ryciny jego, w których osiąga dużą wirtuozerię w operowaniu malarskim niuansem, mimo swą smakowitość, nie są wolne od powierzchowności. Tyrowicz, który jest pod silnym wpływem sztuki francuskiej, dość obco wygląda w otoczeniu lwowskich grafików. Malarską jest również posługująca się dużymi płaszczyznami Rużycka. W przeciwieństwie do wyrafinowania Tyrowicza artystka z prostotą i nie obowiązującą swobodą tnie swe drzeworyty, które mają jędrną wymowę formy. Dość mocne w wyrazie są płasko komponowane drzeworyty Obrębskiej.

Poza tym wystawili swe prace następujący graficy: Wacław Brejter, Maria Opolska, Zofia Stanisławska-Howorkowa, Aniela Wzorek-Rafałowska. Wszyscy oni, z wyjątkiem Opolskiej, która uprawia suchoryt, nadesłali drzeworyty.

W wystawie wzięło udział tylko dwóch rzeźbiarzy: Józef Starzyński i Marian Wnuk. *Starzyński*, który w swych rzeźbach pragnie zamknąć dynamikę ruchu, obok bardziej realistycznej grupy zjeżdżających narciarzy, nadesłał przestylizowaną kompozycję, przedstawiającą walkę młodzieńca ze smokiem. Wydaje się, że ażurowa ta kompozycja o secesyjnym posmaku nadaje się raczej na brąz niż drzewo, z którego została wykonana. *Marian Wnuk*, który ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, jest uczniem prof. Breyera. Artysta, obok rzeźb „Czekająca dziewczyna" i „Dziadko Dymitro", znanych z wystaw w I. P. S., wystawił dwa portrety. Rzeźby jego charakteryzuje, jak zawsze, połączenie mocnej i syntetycznej formy ze zdrowym realizmem.

RYT

Ostatnia wystawa „Rytu" w Instytucie Propagandy Sztuki, dwunasty z kolei pokaz zbiorowy prac członków stowarzyszenia, była stosunkowo słabiej obesłana. Uderzał brak takich indywidualności graficznych, jak Bartłomiejczyk i Kulisiewicz. Jak zawsze triumfował drzeworyt. Tylko trzech artystów (Goryńska, Tyrowicz i Srzednicki) wystawiło ryciny wykonane inną techniką.

W opanowaniu formy i rzemiosła poszli artyści jakby bardziej w głąb, uzyskując większą swobodę i giętkość plastycznych wypowiedzi. Obok samodzielnych plansz dużą rolę odegrała ilustracja książkowa, mająca takich przedstawicieli, jak Chrostowski, Manteuffel i Mrożewski.

Wśród oglądanych ostatnio grafików, twórcą, który od wielu lat nie zmienił swego oblicza, jest *Stanisław Ostoja-Chrostowski*. Wydaje się on być artystą pozbawionym niepokojów. Wystawione ostatnio ilustracje do zbiorowego wydania Szekspira pt. „Perikles" mają jak zawsze ten sam ton chłodnej doskonałości, na którą złożyły się precyzja rysunku i maestria techniki. Pewna zmiana zaszła w technice *Tadeusza Cieślewskiego*, który do swych kompozycji wprowadza teraz większe płaszczyzny bieli. Na wystawie miał artysta cały szereg rycin szlachetnych w budowie, zdradzających właściwe mu liryczne odczucie tematu (ryc. 144). W treści swych prac pozostał Cieślewski wierny fragmentom starej architektury. Ilustracje do „Boskiej Komedii" i historii św. Ludwika Joinville'a wystawił *Stefan Mrożewski* (ryc. 142). W cyklu ilustracji do „Boskiej Komedii" posługuje się nadal skrzącą się białą linią, wywołując wrażenie narzuconych na czerń delikatnych koronek o fantastycznym i zawikłanym wzorze. Bardziej konkretne i zwarte w formie są ilustracje do historii św. Ludwika, których czerń i biel mocniej się z sobą wiążą. Dużą klasę graficzną reprezentowały na wystawie ilustracje *Edwarda Manteuffla*.

Niezwykła inteligencja plastyczna tego artysty w wyczuciu charakteru formy oraz doskonale mu służąca żywa, giętka linia, predestynują Manteuffla na pierwszorzędnego ilustratora (ryc. 143). Uzdolnioną graficzką jest również *Salomea Hładki*, której talent pogłębia się z każdym rokiem. Ryciny jej zwracają uwagę nie tylko dobrym smakiem, dekoracyjnym wdziękiem, ale i autentycznymi wartościami graficznymi (ryc. 141). Hładkówna, podobnie jak Manteuffel, ma duże zacięcie ilustratorskie. Poważna zmiana zaszła w drzeworytach *Wąsowicza*, który, daleki od właściwej sobie ekspresji zgeometryzowanego kształtu, lekko teraz, jakby impresjonistycznie markuje formę. Rezultatem dużego wyrafinowania technicznego są chłodne, przemyślane prace *Wiktora Podoskiego*, który subtelnie operując niuansem, osiąga w swych drzeworytach precyzyjną cienkość techniki metalowej. W manierze stylizacyjnej tkwi nadal *Mieczysław Jurgielewicz*, który wystawił cykl o Panu Twardowskim. Artysta z dekoracyjną pasją tnie swe skomplikowane w formie drzeworyty. Jego płaskie, syntetyczne ryciny są daleką reminiscencją ludowości. Charakterystyczna dośrodkowość kompozycyjnego rytmu czyni z nich zamknięte w sobie organizmy. Wierną cyklom pozostała *Krasnodębska-Gardowska*, która tym razem za temat swych barwnych drzeworytów obrała puszczę Białowieską. Ryciny te w stosunku do ostatniego cyklu pt. „Człowiek i drzewo" wskazują na uwolnienie się artystki od stylizacyjnej maniery; są bardziej malarskie i szczere a poza tym mocniej związane w kompozycji. Jedną tylko rycinę wystawiła *Janina Konarska*. Drzeworyt ten, o szlachetnej i spokojnej kompozycji, nie pozbawiony jest jednak pewnej estetyzującej maniery, przypominającej dążności, które przed kilku laty reprezentował „Rytm". Swadę techniczną i rysunkową wykazują drzeworyty *Sopoćki*. *Wiktoria Goryńska* obok drzeworytu posługuje się linorytem. Technika ta pozwala artystce uzyskać dużą swobodę w posługiwaniu się charakterystyczną dla niej płynną linią, którą rysuje psy i koty. Wierną swym ponurym czerniom i fantastycznym tematom pozostała *Maria Dunin Piotrowska*.

Rasowym litografem jest *Konrad Srzednicki*. Z usposobienia raczej realista, wypowiada się z wielkim bogactwem środków technicznych, zdobywając malarską mięsistość faktury. Poza tym wzięli udział w wystawie Ludwik Tyrowicz i Maria Rużycka, omówieni w związku z ekspozycją artystów lwowskich.

Maria Rogoyska

JAN GRALEWSKI

„Historia krytyki artystycznej" Lionella Venturi'ego

Przedsięwzięcie takie, jak historia krytyki artystycznej, może się z pozoru wydać zarówno trudne jak i mało owocne. Cóż to bowiem być może — czy kronika, zawierająca streszczenia wszystkich sprzecznych sądów o sztuce, jakie wypowiadano w różnych czasach i krajach? Trudno przecież o dziedzinę bardziej odległą od obiektywizmu i bardziej jeszcze pozbawioną stałych, niewzruszonych, powszechnie obowiązujących zasad, niż właśnie krytyka artystyczna. W różnych czasach, a nieraz i równocześnie wypowiadano przecież o tych samych dziełach sztuki sądy nieraz zgoła przeciwne i sprzeczne. Jakiż tedy może być pożytek z tego, że się te sądy zbierze i zestawi w chronologicznym porządku?

Jeśli żywimy przekonanie, że krytyka artystyczna z samej natury swojej nie może mieć zasad stałych i powszechnie obowiązujących, to oczywiście próba napisania historii krytyki artystycznej musi się nam wydać wysiłkiem jałowym i niepotrzebnym. Jeżeli jednak jesteśmy innego zdania, jeśli jesteśmy przekonani, że można ustalić takie zasady jedynie słuszne, to wtedy próba prześledzenia rozwoju krytyki może się nam wydać zadaniem interesującym i pouczającym. Krytyk, który dorobił się filozoficznego, systematycznego opracowania zasad krytyki artystycznej może się pokusić o to, by zweryfikować swe poglądy przez zestawienie ich z historycznym rozwojem krytyki. Stać go też na to, by podjąć próbę napisania nie kronikarskiej, lecz syntetycznej historii krytyki.

Książka Lionella Venturiego to właśnie syntetyczna historia krytyki[1]). Autor ma zdecydowany, a pozytywny pogląd na zasady krytyki artystycznej i przedstawiając historię krytyki, udowadnia ich słuszność. Historia krytyki przedstawia mu się jako rozwój postępowy, zmierzający poprzez różne etapy, ku zasadom mającym powszechnie obowiązującą konieczność. Historia krytyki pojęta w ten sposób to dzieło niewątpliwie interesujące — nawet, jeśli zasady krytyki, sformułowane przez autora, nie wyda-

1) Lionello Venturi: History of Art Criticism, New Jork 1936 oraz wydanie francuskie rozszerzone i uzupełnione: Histoire de la Critique d'Art, Bruxelles 1938.

dzą nam się bezsprzecznie słuszne, lub niejasne. Jest to bowiem próba opracowania tematu, który przedstawia nam się jako splątana i bezładna dżungla. Zaprowadzić w tej dżungli ład, poprzecinać drogi i perspektywy, to zadanie niewątpliwie pożyteczne.

Książka Venturiego ma za zadanie przedstawić rozwój krytyki artystycznej. Systematyczne sformułowanie zasad krytyki zostało tu więc z konieczności przeprowadzone trochę może nawet zbyt pobieżnie. Byłoby może lepiej, gdyby autor tę część swej pracy więcej rozbudował, zestawiając na zakończenie te zasady krytyki, które uważa za słuszne, a które, jego zdaniem, przygotowane zostały w ciągu historycznego rozwoju. Jednakże występują one jasno w samym sformułowaniu tego rozwoju, a także i w tych uwagach, które autor specjalnie im poświęcił[1]).

Trzy są główne filary, na których opierają się poglądy filozoficzne Venturiego: Kant, Hegel i Croce. Przede wszystkim więc na filozofii Kanta opiera Venturi to twierdzenie: „Sąd jest punktem dojścia krytycznej historii sztuki". Twierdzenie to zaraz w następnym zdaniu opatruje Venturi takim komentarzem: „Według Kanta, dla którego wszelka intuicja bez pojęcia jest ślepa, a każde pojęcie bez intuicji jest puste, konkretna myśl o sztuce realizuje się w sądzie". To twierdzenie jest dla Venturiego założeniem naczelnym. Historia sztuki powinna zawierać sądy o sztuce, powiada Venturi, musi to być *krytyczna* historia sztuki. Oto dlaczego przystępuje Venturi do pracy nad historią krytyki artystycznej.

Co do poglądów Venturiego na zasady krytyki artystycznej, ważną w nich rolę gra inna myśl Kanta: „Kant wykazał — mówi Venturi — że sąd, wydany przez smak artystyczny, ma cechę powszechności, a nie można udowodnić go rozumowo; wykazał, w konsekwencji, absurdalność reguł w sztuce. Ta myśl zawiera wieczną prawdę estetyczną". Jest to fundamentalny składnik poglądów Venturiego — nie istnieją powszechnie obowiązujące reguły artystyczne, w imię których możnaby wydawać sądy krytyczne o dziełach sztuki.

Aby wydać sąd o dziele sztuki potrzeba — i tu spotykamy moment heglowski — mieć ideę sztuki, jako działalności autonomicznej, niepodlegającej ani poznaniu naukowemu, ani rzeczywistości praktycznej. „Gdy Hegel twierdzi, że sztuka przedstawia ideę nie zaś rzeczywistość, nikt nie może mu przeczyć" — mówi Venturi. Ale z Hegla zaczerpnął autor tylko to przeświadczenie, że sztukę należy rozpatrywać jako autonomiczną dziedzinę twórczości, jego poglądy szczegółowe odrzuca stanowczo, a i samą autonomię sztuki pojmuje inaczej i tu właśnie opiera się w znacznej mierze na Crocem, choć i jego poglądów nie przyjmuje w całej rozciągłości.

[1]) Miałem okazję przeprowadzić z autorem długą rozmowę na temat zasad krytyki artystycznej: w recenzji niniejszej korzystam z tych objaśnień, jakich mi autor udzielił ustnie.

„Autonomia sztuki — mówi Venturi — to znaczy usprawiedliwienie sztuki przez motywy wewnętrzne, tkwiące w niej, nie zaś zewnętrzne w stosunku do niej, to istotny rezultat całej estetyki nowoczesnej. Jeśli sztuka jest niezależna, zatem nie jest naśladowcza, lecz twórcza. To znaczy, że wartość obrazu nie zależy od przedmiotu przedstawionego (naturalnego lub idealnego), ale od sposobu przedstawienia jakiegokolwiek przedmiotu; że zależy ona od twórczości artysty, nie zaś od zadania, jakie na niego nałożono... Twórczość artystyczna jest to działalność duchowa, podobna do działalności naukowej, moralnej, religijnej etc. Zatem, aby rozpoznać działalność twórczą jako autonomiczną, potrzeba odróżnić ją od innych działalności duchowych... Ani idee, ani reguły naukowe nie mogą być warunkami wartości dzieła sztuki, ale jedynie formą, jaką artysta nadaje swemu sposobowi odczuwania... Całe życie ludzkie może być treścią dzieła sztuki, o tyle tylko jednak, o ile znajduje się ono w tym stanie niezróżniczkowanym, który nazywamy uczuciem. Ale aby znaleźć swoją formę, artysta musi wyjść poza świat uczucia, które kontempluje on w zetknięciu ze światem zewnętrznym. Charakter artystyczny dzieła sztuki zasadza się właśnie na tym akcie kontemplacji, który jest formą. Oto czym różnią się życie i sztuka". Wyjście poza świat uczucia, kontemplacja artystyczna dokonywa się na mocy wyobraźni twórczej — tej władzy specjalnie artystycznej, która rządzi sztuką tak samo, jak rozum rządzi nauką, sumienie moralnością etc.

„Inny aspekt autonomii sztuki — mówi dalej Venturi — przede wszystkim w stosunku do nauki, to charakter indywidualny dzieła sztuki. Zaledwie jakaś prawda naukowa zostanie osiągnięta, już wykracza ona poza swego autora, przestaje być jego własnością: tylko jej obiektywność ma znaczenie dla nauki. Dzieło sztuki wykracza również poza autora, ale nie oddziela się od niego nigdy: osobowość artysty wyciska na nim niezatarty ślad: wartość dzieła sztuki nie zależy już tylko od rezultatu obiektywnego, ale od stosunku między subiektywnością kreacji a uniwersalnością osiągniętą przez sztukę. Sztuka istnieje w uniwersalnym pojęciu sztuki i w każdym dziele sztuki, w całej ich nieskończoności: nie istnieje ona w żadnym schemacie pośredniczącym. Oto dlaczego można poznać naukę studiując główne zręby doktryny, ale nie można poznać sztuki inaczej jak tylko poprzez indywidualne dzieła sztuki.

Twierdzenie, iż sztuka wyraża „świat uczuciowy", pojęcie wyobraźni twórczej i nacisk na indywidualność dzieła sztuki to momenty, w których zaznacza się wpływ Crocego na poglądy Venturiego. Indywidualność dzieła sztuki, indywidualny charakter kreacji artystycznej to moment, na który kładzie autor szczególnie silny nacisk. „Uważa się na ogół — mówi on — że w dziele sztuki charakter indywidualny jest przelotny i przypadkowy i tworzy się „prawa artystyczne", których przestrzeganie nadałoby wartość wieczną dziełu sztuki. Ale studium historii sztuki i historii krytyki przekonywa, że to właśnie „prawa artystyczne" mają charakter przelotny i przypadkowy, bo ważne

są dla jednego okresu lub jednej szkoły, nigdy zaś nie są obowiązujące zawsze i wszędzie. Są to elementy gustu, które, jaskrawo ujawnione przez osobowość artystyczną tego, kto ten gust przyjmuje, dają złudzenie, że są prawami. Trzeba więc odwrócić stosunek między tymi dwoma terminami. To właśnie osobowość artystyczna nadaje piętno wieczności tym elementom gustu, które nazywa się „prawami sztuki".

Tak wyglądają w pobieżnym skrócie poglądy estetyczne Venturiego, na których opiera on swoją teorię sądu krytycznego o dziele sztuki. Teoria ta, również w pobieżnym skrócie, przedstawia się następująco:

Krytyk musi posiadać ideę uniwersalną, powszechne pojęcie sztuki i znajomość sztuki osiągniętą poprzez indywidualne dzieła. Musi zatem mieć ustalone poglądy estetyczne, a nadto znajomość historii sztuki, znajomość historyczną i systematyczną form, schematów, w jakich objawia się gust, mieć dostateczny zasób pojęć klasyfikacyjnych, które jednak w żadnej mierze nie są kryteriami sądu, a tylko służą do zróżnicowania dzieł sztuki. Czyli, w jednym zdaniu, musi mieć ustalone poglądy estetyczne i wiedzę o sztuce. Nie musi natomiast posiadać kodeksu praw sztuki, reguł artystycznych — te bowiem również nie są kryteriami, a mają tylko wartość historyczno klasyfikacyjną.

Jakże tedy, na jakiej podstawie feruje on wyrok o wartości dzieła sztuki? Na podstawie intuicji. Musi on mianowicie intuicyjnie rozpoznać, czy powszechna idea sztuki została w danym dziele sztuki zrealizowana, czy wyraża się w nim wyobraźnia twórcza i czy wyraża się ona w sposób indywidualny. Poprzez dzieło sztuki krytyk musi sięgnąć do osobowości autora, rozpoznać czy jest to osobowość artystyczna. „Tylko intuicja dzieł sztuki danego artysty — mówi Venturi — może nam wskazać, czy jego osobowość jest prawdziwie artystyczna. Jest to intuicja złożona, wiemy to, wymagająca doświadczenia, i związana ze wszystkimi dziedzinami ducha. Ale jeśli jest intuicja sztuki, sąd o dziele sztuki nie jest ograniczony przez żadne prawa obce osobowości autora. Zatem osobowość artystyczna powinna być uważana za swoje własne prawo".

Podstawą sądu o dziele sztuki jest tedy intuicja. Ale to dopiero połowa zadania. „Schematycznie — mówi Venturi — można przedstawić sąd artystyczny jako współdziałanie, spotkanie powszechnego pojęcia sztuki i intuicji danego dzieła sztuki. Ale jest to przedstawienie schematyczne. Możliwości sądu ogranicza ono do stwierdzenia: ten obraz jest dziełem sztuki lub do odpowiedniego przeczenia: ten obraz nie jest dziełem sztuki. Krytyczna historia sztuki daleka jest od tego, by się tym zadowolić. Obejmuje ona w swoim sądzie wszystkie te warunki, poprzez które wyobraźnia danego artysty wzniosła się ku wiecznej wartości sztuki. ...Bez znajomości tych warunków historia sztuki nie jest możliwa. Warunki te mogą być przedstawione jako schematy lub jako symbole. Są one schematami, gdy pochodzą od pojęcia sztuki, jako przejścia od powszechnego do indywidualnego, jako drogi ku indywidualnemu charakterowi sztuki. Są sym-

bolami, gdy stają się wkładem intuicji, gdy wychodzą z intuicji, aby się uzgodnić z pojęciem. Schematy i symbole nie są zatem powszechne ani indywidualne, ale są pośrednikami między powszechnym pojęciem a indywidualnym dziełem sztuki". W te to właśnie schematy i symbole ujmujemy gust epoki, one to stanowią momenty różnicujące dzieła sztuki między sobą. Otóż intuicja dzieła sztuki daje nam tylko *ideae confusae* — trzeba je sprecyzować i uzasadnić obiektywnie przez zastosowanie owych schematów i symboli, przez użycie całej wiedzy o sztuce. Krytyk musi zatem rozpoznać dzieło sztuki jako indywidualną realizację powszechnego pojęcia sztuki i rozpatrzyć je w zestawieniu z tym „kontekstem" historycznym, w jakim ono występuje. W tym miejscu powołuje się Venturi na Crocego i przytacza całą długą cytatę z tego autora. Cytata ta brzmi następująco:

„Wydaje się, że krytyka artystyczna uwikłana jest w antynomie podobnie do tych, które sformułował Emanuel Kant. Z jednej strony teza: Nie można zrozumieć i ocenić dzieła sztuki inaczej, niż sprowadzając je do elementów, z których ono wynikło; tezę tę popiera się pięknym dowodzeniem: gdyby się tego nie dokonało, dzieło sztuki zostałoby wyjęte z historycznego kompleksu, do którego należy i straciłoby swoje prawdziwe znaczenie. Ale tej tezie przeciwstawia się z równą energią antytezę: Dzieło sztuki nie może być zrozumiane ani ocenione inaczej jak tylko samo w sobie; i tu również następuje dowodzenie: że, gdyby to nie mogło być osiągnięte, dzieło sztuki nie byłoby dziełem sztuki, ponieważ luźne jego elementy są również obecne w umysłach nie-artystów, a artystą jest ten tylko, kto znajduje nową formę, to znaczy nową treść, która tedy jest duszą nowego dzieła sztuki.

„Rozwiązanie przedstawionej wyżej antynomii jest następujące: dzieło sztuki ma niewątpliwie wartość samo w sobie; ale nie jest ono czymś prostym, abstrakcyjnym, nie jest arytmetyczną jednością; jest to raczej coś złożonego, konkretnego, żywego, jest to organizm, całość złożona z części. Zrozumieć dzieło sztuki, to zrozumieć całość przez części i części przez całość. Zatem, jeśli całość jest poznawalna tylko poprzez części (to jest prawda pierwszego twierdzenia), części mogą być poznane wyłącznie poprzez całość (tu prawda drugiego twierdzenia). Antynomia jest typu kantowskiego, rozwiązanie typu heglowskiego.

„Rozwiązanie to utwierdza znaczenie interpretacji historycznej dla krytycyzmu estetycznego; albo, lepiej, ustala, że prawdziwa historyczna interpretacja i prawdziwa estetyczna krytyka zbiegają się razem.

„Jednakże, gdy została już utwierdzona konieczność interpretacji historycznej w krytyce estetycznej, stawiamy sobie pytanie: Jakie to fakty historyczne krytyk sztuki musi brać w rachubę? Kraj, w którym artysta urodził się i ukształtował, warunki geograficzne, klimat, warunki rasowe, wśród których on żyje? Warunki polityczne i socjalne jego

epoki? Jego życie prywatne? Jego psychologiczną i patologiczną konstytucję? Jego stosunek do innych artystów? Które z tych kategorii faktów? A może wszystkie razem?

„Odpowiedź nie może polegać na tym, jak to się zwykle mówi, że wszystkie te kategorie są niezbędne; ani, że niektóre są niezbędne, a inne nie. Właściwa odpowiedź jest natomiast następująca: wszystkie te kategorie mogą być niezbędne, ale żadna z nich nie jest niezbędna w sposób konieczny.

Ale gdy tylko od rozważań ogólnych przechodzimy do rozpatrywania poszczególnego dzieła sztuki (a krytyk może rozpatrywać tylko poszczególne dzieła sztuki oraz serie i grupy, które można ustalić tylko po rozważeniu pojedyńczych przykładów), elementy faktyczne, z których krytyk musi sobie zdać sprawę, to te tylko, które utworzyły egzaminowane przez niego dzieło sztuki i które są niezbędne do rozwiązania tego problemu, jaki on sobie postawił. Jaki to problem, tego nikt nie może powiedzieć ogólnie: problem określany od przypadku do przypadku, może też być rozwiązany tylko od przypadku do przypadku".

Powołując się na tę cytatę Venturi stawia tezę, że krytyka sztuki i historia sztuki są identyczne — że krytyka nie może się obejść bez historii, a historia nie może się zwolnić z wydawania sądów krytycznych o dziełach sztuki. Historia nie może polegać tylko na opisie, klasyfikacji i chronologii, ponieważ, jak to stwierdził Kant w zdaniu, które zostało już wyżej zacytowane, konkretna myśl o sztuce realizuje się w sądzie. Zatem sąd jest punktem dojścia krytycznej historii sztuki.

„Krytyczna historia sztuki" — oto ideał Venturiego. Zarzuca on współczesnej historii sztuki, że mimo imponującego dorobku w dziedzinie inwentaryzacji, klasyfikacji, monografii, ikonografii, mimo nagromadzenia niewyczerpanych zasobów dokumentów i materiałów historycznych, nie spełnia ona jednak swego zadania — ponieważ unika wydawania sądów o dziełach sztuki. To przeświadczenie, ten krytyczny pogląd na historię sztuki w jej dzisiejszej postaci jest niewątpliwie główną pobudką, która skłoniła Venturiego do podjęcia pracy nad historią krytyki artystycznej.

Historia ta w jego interpretacji daje widoki optymistyczne. Wykazuje bowiem, że po długim okresie błądzenia po manowcach i mylnych ścieżkach, zbliża się przecież krytyka artystyczna do jedynej drogi właściwej.

Wykazuje on mianowicie, że rozbieżność sądów krytycznych, jakie wydawano w różnych czasach, a nawet równocześnie o tych samych dziełach sztuki nie dowodzi bynajmniej, że krytyka artystyczna jest niemożliwa. Wykazuje, że ta rozbieżność sądów, tak zniechęcająca, wynika z przyjmowania za kryteria tych rozmaitych schematów i symboli, w których wyraża się gust i indywidualność autora, a które bynajmniej nie są kryteriami absolutnej wartości dzieła sztuki, lecz tylko kryteriami klasyfikacyjnymi, tylko miarami, przy pomocy których intuicyjny sąd krytyczny można i należy zweryfikować.

Nie wydaje mi się pożytecznym streszczać w niniejszej recenzji historię krytyki sformułowaną przez Venturiego. Wystarczy bodaj wskazać te główne etapy jej postępu, które on wymienia. Otóż twierdzi on, że jak w wielu innych dziedzinach, także i w dziedzinie krytyki artystycznej zasadniczy postęp, najważniejszy krok naprzód postawiony został w wieku dziewiętnastym. Gdy przedtem sądzono sztukę wedle zewnętrznych w stosunku do niej kryteriów — np. wedle praw logicznych, lub podobieństwa do natury — teraz uznano jej autonomię. Gdy dawniej sądzono sztukę współczesną wedle sztuki wcześniejszej, np. wedle antyku, lub sztukę dawną wedle współczesnej, jak to czynił renesans w stosunku do gotyku, stosowano w obu wypadkach symbole i schematy gustu jako prawa sztuki, podczas gdy mają one znaczenie tylko w obrębie danej epoki lub szkoły, lub nawet tylko dla poszczególnych artystów. Teraz natomiast przy ocenie dzieł sztuki danej epoki, lub danego autora zaczęto brać pod uwagę tylko te schematy i symbole gustu, które dla tej epoki, lub tego właśnie autora były aktualne. Teraz również rozbudowano znajomość owych symboli i schematów, a dokonali tego Zimmermann, Fiedler, Riegl, Woelfflin. Teraz wreszcie, dzięki zastosowaniu metody filologicznej nauczono się rozkładać dzieło sztuki na elementy, a z drugiej strony traktować je jako całość indywidualną, jako wyraz indywidualnej, nierozkładalnej osobowości autora, zrozumiałej jedynie w sobie samej, a nie sprowadzalnej do żadnych czynników zewnętrznych. Tę drugą zdobycz zawdzięczamy, zdaniem Venturiego, „koneserom", którzy stanowią osobną klasę wśród znawców sztuki.

Część pracy Venturiego, traktująca o tej epoce coraz to nowych zdobyczy, jest niewątpliwie najciekawsza. Ale nie znaczy to bynajmniej, że o wiele obszerniejsza część poprzednia godna jest tylko pobieżnego przejrzenia, że ma ona tylko wartość, w pewnym sensie, muzealną. Istotnie, gdy się czyta po raz pierwszy te rozdziały, poświęcone okresom, w których krytyka błądziła zupełnie po omacku — ma się to wrażenie, że zwiedza się muzeum, pełne gratów zgoła już nieaktualnych i martwych. Ale, po pierwszym czytaniu, kiedy już pozna się część drugą, niesposób po prostu nie zawrócić do początku. Teraz zaś czyta się tę na pozór nudną historię błędów z dużo większym zainteresowaniem — rozumie się już powody tego błądzenia, widzi się szlaki prowadzące do celu, które krytyka, powiedzmy, prymitywna omija. Książka, która zmusza nas, byśmy ją czytali więcej niż jeden raz — to niewątpliwie książka wartościowa. W drugim czytaniu potrafimy już wyciągnąć pożytek z poznania dziejów krytyki błądzącej po manowcach. Praca Venturi'ego ma, jak się zdaje, szczególnie dużą wartość dla historyków sztuki, nie tylko dlatego, że proponuje im nową koncepcję historii sztuki, ale dlatego, że zawiera w sobie nie tylko historię krytyki, ale także historię gustu, smaku artystycznego, który przecież tylokrotnie przyjmowany był jako jedyne kryterium sądów, a który dla historyka sztuki ma znaczenie pierwszorzędne.

Książka Venturiego to przede wszystkim bogaty zbiór materiałów historycznych. Można dyskutować nad systematycznym wykładem zasad krytyki, podanym przez autora, ale zebrany przez niego materiał historyczny przyjąć trzeba jako pouczającą nowość. Zaś wykład systematyczny zasad krytyki stanowi przynajmniej podstawę do dyskusji, jaką ta książka musi wywołać. Stanowi on też ramowy schemat dla refleksyj na temat krytyki artystycznej, jakie praca Venturiego budzi w czytelniku. Zasady krytyki, sformułowane przez autora są zbudowane konsekwentnie i logicznie, toteż bez względu na to, czy zasady te wydadzą się nam stuprocentowo słuszne, czy też częściowo wątpliwe, — w każdym razie praca Venturiego, która ma przecież charakter historyczny, nie systematyczny, stanowi wielce pożyteczną nowość. Jest to pozycja, której niesposób pominąć, którą trzeba koniecznie poznać i przemyśleć. Wartość tej pracy byłaby już dostatecznie duża gdyby, jak to jest w istocie, zmuszała ona do przemyślenia od początku wielu problemów. Ona jednak zawiera ponadto sformułowania gotowe, które czytelnik musi również gruntownie przemyśleć. Książka Venturiego stawia ważne i interesujące zagadnienia i podaje rozwiązanie tych zagadnień oryginalne i konsekwentne. Jest to wielki krok naprzód w tak bardzo zaniedbanej dziedzinie krytyki artystycznej.